د. عالية خليل ابراهيم

الشخصية الجنوبية في الرواية العراقية



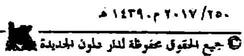
اسم الكتاب :شخصية جنوبية في الأدب العراقي

الكاتبة: عالية خليل ابراهيم

عدد الصفحات: ٤٣٦ صفحة

القياس: ١٤ * ٢١,٧

٢٥٠/ ٢٠١٧م. ١٤٣٩ هـ



سورية . دمشق . ص.ب ٢٢٩١

هاتف: ٩٦٣١١٢٤٤٤٣٦٩+

٩٦٣٩٣٠٧٠٠٤٤٣+

٩٦٣٩٤٤٢٠٢٢٨٠+

البريد الإلكتروني: newdalmoun@gmail.com

الموقع الإلكتروني: www.newdalmoun.com

الإخراج وتصميم الغلاف ريم اسكندر

New Dalmoun
book publisher

د. عالية خليل إبراهيم

الشخصية الجنوبية
في
الرواية العراقية

دراسة "سوسيو نصية"

في

رواية الأنا الجنوبية

(١٩٩٠-٢٠١٠)

الإهداء

كم تبقّى من طفولتنا؟

جنونُنا الذي كان

طرقاتٌ نتنشّقُ غبارَها وَلِهين

وصدى صوت أبٍ يعبقُ في الأرجاء

ما الذي بقَي من وهج أمانينا؟

وطنٌ نتعثّرُ في وحله

وآخر نرسمُه في الأفق

حضنُ أمٍّ غادرناه ولمّا يزلْ

أماناً وضياء

إلى باسم خليل

العوادي

- تعرفين يا أمل ..... كيف تبدو البساتين عندنا في البصرة, قرى أبي الخصيب خصوصاً، عندما يهطل المطر؟

- لا كيف تبدو؟

- حزينة ... مثل أهالي الجنوب !...

أشواق طائر الليل

"مهدي عيسى الصقر"

المقدمة:

نهضت النظرية الأدبية مابعد الحداثية بإعادة ترتيب علاقة الذات بالموضوع, في مختلف الخطابات اللغوية, ومنها السرديات, وبشكل لا يرجّح أحدهما على الآخر, في الدراسات الأدبية والنقدية مثلما أسّست لذلك المناهج الذاتية حينما أقصت الموضوع، والموضوعية التي مهدّت لإقصاء الذات وأوجدت تراجعاً في تناول الشخصية الروائية في الدراسات الأدبية بدعاوى التقليدية الإجرائية تارةً, أو عدم ضبط المصطلح بين حقول تخصصية مختلفة, منها النفسية والاجتماعية والدرامية والأدبية تارةً أخرى.

ومع ظهور مجموعة من المفكرين والنقاد الذين أعادوا طرح سؤال الهوية الذاتية في الخطاب السردي بموازاة أهمية البنية والنسق الموضوعيين، من ضمنهم الفرنسي "بول ريكور" في تنظيراته عن الهوية السردية، وكان الناقد "أمبرتو إيكو" قد درس الشخصية السردية وفق الأسس التداولية للخطاب، وقدم الفرنسي "فانسون جوف" أطروحة مهمة عن قراءة الشخصية الروائية في ضوء نظرية التلقي، فضلاً عن تنظيرات "جان كلود كوكي" عن سيموطيقيا الذات، و"جاك فونتاني" في طروحاته عن سيميائيات الأهواء، أما رائد الدراسة النسقية للسرد الروائي "أ ج غريماس" مؤسس نظرية الفواعل السردية فقد أعاد النظر في نهاية حياته في حتمية البنية المغلقة وأخذ يتحدث عن واجب السيميائيات السردية في إجلاء العطور الهووية للنص السردي.

هذه التوجهات فتحت أمام الدارسين آفاقاً جديدة لتجاوز تعسّف المناهج خاصةً إذا طرحت أسئلة إشكالية عن الموضوع ومنها علاقة الشخصية بالأصل الجغرافي. وهو السؤال المطروح في هذا البحث "الشخصية الجنوبية في الرواية العراقية". ولذلك فإن ممارسة عبور حدود المنهج الصارم ستكون مغامرة بحثية أكثر فاعلية في تناول الموضوعة ذات المضمون الإجتماعي، مع عدم التغاضي عن أهمية السرد بوصفه فضاءً للتمثيل وإنتاج الدلالة يؤسس لغته الخاصة من اللغة ذاتها، فالدراسة النصية تمثل غاية للنقد لاتقل أهمية عن التحليل السوسيولوجي للخطاب.

قد يتواشج البعد الإجرائي للبحث مع التوجهات السوسيونصية الباختينية – والسوسيوسيمائية الهامونية" نسبة إلى فيليب هامون" في تناول الشخصية الروائية، بيد أن هذا التواشج لا يعني التطابق التام ولا ينقض كلمتي السابقة القائلة بضرورة أن يكون لدراسة الشخصية طريقة خاصة في التناول تشتغل على حدود المناهج وتكون عابرة لها في الوقت ذاته.

وبما أن موضوعة "شخصية الجنوبي في الرواية" ممتدة التناول في الخطاب السردي العراقي منذ النشأة في عشرينيات القرن الماضي وحتى الوقت الراهن لذا وجب تحديد الحقبة الزمنية للدراسة وهي"١٩٩٠-٢٠١٠"، حيث تميّز هذان العقدان من الزمن بكونهما أكثر عقدين شهدا عصفاً سياسياً في تاريخ العراق المعاصر من جهة, وتطوراً في تقنيات وأساليب كتابة الرواية

العالمية بمختلف توصيفاتها، وتأثر الرواية العراقية بموجات التجديد تلك من جهة أخرى .

أما الروايات المدروسة، فهي عيّنة قصدية، اعتمدت مبدأ التصنيف الروائي لمقاربة الموضوعة، الذي يشمل أولاً: التصنيف الموضوعي مثل رواية ريفية، رواية المدينة، رواية الحرب، رواية الداخل، رواية المنفى، وثانياً: التصنيف الفني مثل رواية واقعية، رواية درامية رواية ميتا سردية، رواية تجريبية، رواية السيرة الذاتية، وقد انتقيت لكل صنف رواية أو اثنتين، ومجموع العينة خمس وثلاثون رواية.

انتظم البحث بعتبة تمهيدية عن جنوب العراق، أهميته الحضارية وحدوده الجغرافية ومن ثم رؤية استرجاعية للرواية العراقية منذ التأسيس إلى الحقبة المختارة ، وكيف نظرت تلك الروايات لمشكلة الجنوب وشخصية الجنوبي؟ وقد فسرت في التمهيد ما الذي أعنيه برواية الجنوب أو على الأصح رواية الأنا الجنوبية؟ وهو مصطلح مجترح قابل للتداول والتأويل والنقض.

بعد التمهيد جاءت فصول الدراسة ومباحثها وكما هو مبيّن في فهرست الموضوعات.

إن دراسة الشخصية الروائية بالتعاشق مع الأمكنة التي تحتويها يطرح أسئلة عدة عن أصول تلك العلاقة وحيثياتها خطاباً سردياً تارةً, ونسقاً مرجعياً تارةً أخرى، هذا ما حاولت هذه الدراسة النهوض به، وإن هي اكتفت بالأسئلة والفرضيات ولم تشرع

بالتقعيـد والتقنـين لأسـس تلـك العلاقـة فهـذا حسـبها ومـا توصـلت إليـه؛ وللمتلقين دور فاعلي مهمّ ينهضون به لاستكمال خطة البحث.

التمهيد: جنوب العراق، حضارة ورواية

١. جنوب الحضارة

من أكثر المصطلحات الجغرافية المنزاحة عن دلالتها الأصل إلى دلالاتٍ أخرى موازية، سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية مصطلح "الجنوب" فمنذ أن باشرت دول أوروبا الغربية تقسيمها المتداول للكرة الأرضية إلى شمال وجنوب والذي شطر العالم بين دائرتي عرض شمالية متطورة "العالم الأول" وأخرى جنوبية متخلفة "دول العالم الثالث"[1]، والمصطلح أخذ يترسخ شيئاً فشيئاً بوصفه مرادفاً للتخلف والفقر والإقصاء والتهميش، فقد أصبح المفهوم ذا محمول استعاري وليس مرجعياً، مثله مثل جميع المصطلحات الإستعارية يستعصي على التحديد الدقيق.

وقد تعدّى توظيفه المحافل الدولية إلى الواقع القاريّ ثم الإقليمي ومن بعد ذلك المحلي داخل الدولة الواحدة، فالكثير من البلدان أخذت تعمّم مفهوم التمييز بين شمالها وجنوبها اجتماعياً وثقافياً وبالأخص الدول التي تفتقر إلى السلم الأهلي وتعزيز ثقافة المواطنة وقبول الآخر ومنها دول المنطقة العربية.

العراق من الدول التي تفاقمت فيها مشكلة الجنوب منذ السيطرة العثمانية والثورات المستمرة للقبائل ضد السلطة المحتلة، وصولاً إلى الاحتلال البريطاني والثورة العراقية الكبرى ضد وجوده ثورة

---

[1] في بحث عنوانه "الشمال والجنوب" الدلالة الجغرافية والاستخدام الدولي المعاصر للباحث، "مصطفى محمد علي" يذكر أن هذا التقسيم ظهر للمرة الأولى سنة ١٩٧٠ بعد تقرير أعده المستشار الألماني "ويلي برانت"، ظهرت فيه خريطة العالم يمر عليها الخط المقسم من الغرب الى الشرق محاذياً في غالبه دائرة عرض ٣٠ درجة شمالاً"، ١٠٤.

العشرين" وتأسيس الدولة العراقية الحديثة سنة١٩٢١ ومابعدها[١]، والجنوبيون يعانون أنواع الظلم والإقصاء والعنت وانتهاك الحقوق على أيدي السلطات الحاكمة المتعاقبة وبشكل وصل ذروته إلى القتل والإبادة الجماعية التي شنّها النظام البائد ضد الجنوبيين أثناء انتفاضة ١٩٩١[٢] بعد حرب الخليج الثانية.

عقدة الجنوب التي تُعدّ من المشاكل السياسية الجذرية المستعصية على الحل طوال عقود من الزمن وللوقت الراهن في الدولة العراقية قد ألقت بمحمولاتها الشائكة في الخطابات الثقافية المختلفة ومنها الخطاب الروائي. وقبل الخوض في تناول الرواية لهذه الموضوعة تقتضي الإشارة الى الأهمية الحضارية التي شكّلها جنوب العراق في تاريخ البشرية، والإحاطة بحدوده الجغرافية والتي من الممكن في ضوئها تحديد سمات الشخصية التي تعيش ضمنها.

جنوب العراق من أقدم بقاع الأرض التي شهدت تطوراً حضارياً لم تشهده بقعةٌ أخرى في العالم، حيث نشأت هنالك الحضارة السومرية العريقة "إن أخبار هذه الحضارة وصلت إلى الأجيال اللاحقة من خلال الآثار المادية والكتابة المسمارية التي اخترعت في حوالي"٣٤٠٠-٣٢٠٠ ق.م"[٣]، والحضارة البابلية والتي عرفت بتنظيم الشؤون الإدارية للدولة وتشريع القوانين.

---

[١] ينظر على سبيل المثال شيوخ وعشائر المنتفق، علي ناصر الشمري،٢٣.

[٢] في كل مرة سترد فيها كلمة "النظام البائد" في البحث أعني بها نظام حزب البعث العربي الاشتراكي الذي حكم العراق للفترة ما بين "١٩٦٨-٢٠٠٣".

[٣] مختصر تاريخ العراق،علي شحيلات، عبد العزيز الياس الحمداني،ج١،٧.

وتذكر المصادر إنَّ تسمية العراق بحدّ ذاتها تشير إلى الجنوب "إيراك" ومعناها البلاد السفلى، وهي تعني الجنوب، وكان العرب يسمون السهل الرسوبي بأرض السواد واتّسع مدلول كلمة السواد حتى صارت هي العراق".[1]

لقد قسّم البلدانيون والجغرافيون أرض بلاد الرافدين إلى منطقتين هما المنطقة الجنوبية ويسمونها العراق والمنطقة الشمالية ويسمونها الجزيرة، أما بعد الفتح الإسلامي فقد أصبح شمال العراق يسمى بالجزيرة وجنوبه أرض السواد.[2]

السهل الرسوبي الممتد بين النهرين من الشمال إلى الجنوب هو الأساس الذي من الممكن تمييز الجنوب جغرافياً ضمن امتداده، يقول المستشرق المتخصص في تاريخ العراق "جورج رو" عن مسار نهري دجلة والفرات "يمكن تقسيم هيئة المسار العام لهذين النهرين إلى قسمين يفصل بينهما خط هيث - سامرّاء إلى الشمال من هذا الخط تتّسم وديان النهرين بعمق أكبر.. وإلى الجنوب من ذلك الخط ينفتح واديا النهرين ليكوّنا سهلاً رسوبياً فسيحاً يدعى "بدلتا النهرين " ويبدأن الجريان ببطء بسبب قلة انحدار وادييهما ويلتويان كثيراً مكونين أنهراً فرعية عديدة".[3]، فحدود المنطقة الجنوبية تمتدّ بانحدار مجرى النهرين جنوباً نحو السهل الرسوبي مكوّناً دلتا نشأت على ضفّتيه مدن عديدة وهي ما يطلق عليها مدن دلتا وادي الرافدين.

---

[1] موسوعة المدائن العراقية،سليم مطر وآخرون،٢١.

[2] ينظر مختصر تاريخ العراق،٢٦ -٢٧.

[3] العراق القديم، جورج رو، حسين علوان حسين،٢٥.

يـــذكر التحديـــد ذاتـــه فـــي الكتـــب المنهجيـــة الجغرافيـــة، فالســـهل الرســـوبي " يمتـــد علـــى شـــكل مســـتطيل طولـــه ٦٥٠ كـــم وعرضـــه ٣٠ – ٣٥٠ كـــم باتجـــاه شـــمالي غربـــي – جنـــوبي شـــرقي محـــتلاً حـــوالي ١/٥ مســـاحة العـــراق، ويمتـــد بـــين مـــدينتي ســـامرّاء علـــى نهـــر دجلـــة وهيـــت على نهر الفرات من جهة الشمال إلى الخليج العربي جنوباً."[١]

وبحســـب مـــا ذكـــر تكـــون المـــدن الجنوبيـــة هـــي" البصـــرة، الناصـــرية، العمـــارة، الســـماوة، الديوانيـــة، النجـــف، كـــربلاء، الحلّـــة، الكـــوت، بعقوبـــة ومـــن ضـــمنها مدينـــة بغـــداد، لكـــن مـــن غيـــر الممكـــن عـــدّ العاصـــمة وهـــي المركـــز السياســـي والإقتصـــادي والثقـــافي مـــع المـــدن الجنوبيـــة التـــي تعـــدّ هامشـــاً بالمقارنـــة مـــع المركـــز الـــذي غالبـــاً مـــا كـــان معاديـــاً وطـــارداً للجنـــوبي، فحيـــث يتقـــاطع التقســـيم الثقـــافي مـــع الجغرافـــي يؤخـــذ بـــالأول لعلاقتـــه الوطيـــدة بالدراســـة الأدبيـــة مـــع الأهميـــة الكبيـــرة للثـــاني، والأرجح في المقاربة الأخذ بالإثنين معاً.

أمـــا التقســـيمات الإداريـــة للمنـــاطق والتـــي تُعتمـــد فـــي الـــدوائر البلديـــة والتخطـــيط العمرانـــي، وفيهـــا يقســـم العـــراق علـــى ثـــلاث منـــاطق جنـــوب ووســـط وشـــمال، بحســـب المســـاحة الكليـــة للبلـــد، وتحـــدد مـــدن الجنـــوب"البصـــرة، ناصـــرية، عمـــارة، ســـماوة "[٢] فهـــي تقســـيمات لأغـــراض التنظـــيم الإداري، ولا تلـــزم الباحـــث بالأخـــذ بهـــا أساســـاً للتصـــنيف لاســـيّما وأنّ المـــدن التســـعة المـــذكورة تتميـــز بتجـــانس اجتمـــاعي مـــن حيـــث أنظمـــة الســـلطة والقرابـــة والعائلـــة، وبتجـــانس

---

[١] الأساس في جغرافية العراق الطبيعية والبشرية، مجموعة من الكتاب، ٣٠.

[٢] كانت التقسيمات قبل الحرب العالمية الثانية تقول بأن العراق ثلاث ولايات "ولاية بغداد، ولاية البصرة، ولاية الموصل "، موسوعة المدائن العراقية، ١٣.

اقتصادي من حيث قوة العمل ووسائل الإنتاج، والأهم من ذلك هو التجانس الديني والإثني فكما هو معروف فإن أغلب سكان هذه المدن هم من المسلمين المعتنقين للمذهب الشيعي باستثناء محافظات البصرة وذي قار وبابل إذ تتواجد تجمعات سنّية في مناطق الزبير وأبي الخصيب ومدينة الناصرية وشمال محافظة بابل.[١]

وقد كان الجنوب موطن التعايش فقد تآخت على أرضه أقليات إثنية دينية وقومية مختلفة في العصور السابقة وحتى بداية القرن العشرين، لكنها انقرضت أو كادت بحلول منتصفه[٢]، بسبب سياسة التفرقة التي انتهجتها السلطات ضد مواطنيها الأقليات منهم والأكثرية على حدٍّ سواء.

وبما أنَّ مدن الجنوب تقع على ضفاف نهرين مختلفين هما دجلة والفرات، ولأنَّ الماء يعدّ عنصراً أساسياً من عناصر خَلق الحياة والإنسان، فسأعرض لما ذكره بعض الباحثين والذين ميّزوا فيه بين سمات الشخصية الدجلوية عن نظيرتها الفراتية بناءً على طبيعة سمات النهرين، فسبب غزارة مياه نهر دجلة وسرعة جريانه وكثرة فيضاناته ذلك ما "جعل الساكنين حول دجلة أكثر عقلانية

---

[١] ينظر التشيع في العراق، رسول جعفريان،٣٩ وويكيبيديا الموسوعة الحرة،جنوب العراق.

[٢] ينظر كتاب "واقع مشكلات الإثنيات والأقليات في العراق"مجموعة من الباحثين (٦٤-٦٧)، وفي الكتاب كلام عن كيفية تشكيل الدولة العراقية الناشئة على أسس إثنية وطائفية (٦٧-٧٩) .

وواقعيـــة فـــي التعامـــل مـــع المعطيـــات الطبيعيـــة، وصـــار خضـــوعهم لهيمنة السلطة يبدو حاجةً أكثر منه خياراً أنطلوجياً".[1]

أمـــا الشخصـــية الفراتيـــة فهـــي الأكثـــر ثباتـــاً ومقاومـــة للتغييـــر يميزهـــا "الإســـترخاء الـــذي يهيّـــؤه الفـــرات للســـاكنين حولـــه قـــادهم إلـــى الحلـــم الـــذي حـــتّم علـــى الشخصـــية الفراتيـــة أن تكـــون يوتوبيـــة وغيـــر منتميـــة لنظـــام سياســـي محـــدّد عبـــر تـــوخّي بنـــاء خيـــالي يتأسّـــس علـــى ركـــام اليوتوبيـــا والإحتمـــاء بالإحتمـــال والتمـــرّد".[2]، لاشـــكّ أنّ هـــذه الطروحـــات تضـــيف للمعرفـــة بالشخصـــية العراقيـــة بشـــكل عـــام والجنوبيـــة تحديـــداً إلا أنّـــه ينبغـــي الإحتـــراز مـــن الأخـــذ بنتـــائج تلـــك التصـــنيفات لأن الآراء تبقـــى نســـبية لاســـيّما إذا عُلـــم أنّ كثـــرة التفرّعـــات والروافـــد الصـــغيرة علـــى النهـــرين تجعـــل مـــن مـــدن وقـــرى المحافظـــات الجنوبيـــة تقـــع أحـــدها علـــى نهـــر دجلـــة والأخـــرى علـــى نهـــر الفـــرات،[3]، فـــالقول: بـــأن هنالـــك شخصـــية دجلويـــة وأخـــرى فراتيـــة يبقـــى ضـــمن دائـــرة الافتـــراض، وأنّ مـــا يجمـــع إنســـان هـــذين النهـــرين أكثـــر بكثيـــر ممـــا يفرقهمـــا، يقـــول رو:" إنّ ســـهل وادي الرافـــدين اســـتمرّ يحـــوم علـــى الـــدوام بـــين الصـــحراء والهـــور، ويعتقـــد أنّ هـــذين الخطـــرين بمـــا يخلّفـــان مـــن شـــكّ وخـــوف مـــن المجهـــول

---

[1] الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي، ناجي عباس مطر،٢١١ ، والكاتب ينقل عن باحث آخر هو "شاكر شاهين" في كتابه" العقل في المجتمع العراقي. وينقل أيضاً عن "أحمد سوسه" في كتابه "الري والحضارة في وادي الرافدين "،٢١١-٢١٤ .

[2] المصدر نفسه،٢١١.

[3] مثال على ذلك محافظة الناصرية والتي يقع مركزها ضمن امتداد نهر الفرات، وبعض مناطقها الأخرى مثل الشطرة والغراف فتقعان على نهر الغراف وهو من روافد نهر دجلة.

هما سرّ ذلك التشاؤم المتأصّل الذي يميّز فلسفة سكان وادي الرافدين "[1].

عُرف سكان جنوب العراق باسم "الشروكية "أو"الشراكوة "، تُطلق هذه التسمية على الجنوبيين عامةً، وتحديداً على سكان أقاصي الجنوب منهم، وقد أُطلقت على سكان الضفة الشرقية لمدينة بغداد والذين نزحوا بداية القرن العشرين من أهوار الجنوب إلى العاصمة، ولم تكن التسمية تحمل دلالة ازدرائية بدايةً فهي قد تشير إلى جهة الشرق ونسبة الإنسان للمكان معروف في جميع الثقافات، ويُعتقد أن أصل الكلمة جملةً مركبة من كلمتين شرو – كين وتعني المواطن الأصلي في اللغة السومرية، ويعتبر الملك سرجون الأكّادي واسمه "شروكين" هو أوّل حاكم يوحّد العراق وأقوام الجزيرة العربية[2].

بعد هذه اللمحة عن جنوب العراق جغرافياً وحضارياً، أعود لطرح موضوع الجنوب في الرواية العراقية.

٢. جنوب الرواية

إنّ جدلية العلاقة بين الواقع التاريخي والتخيّل الروائي تجد تمثّلاتها الأهم مع الأحداث الفاصلة في حياة الشعوب، فقد كان الحدث الفيصل في حياة الشعب العراقي في بداية القرن العشرين هو الإحتلال البريطاني وما أعقبه من رفض لهذا التواجد تمثّل في

---

(1) العراق القديم،٢٧.

(2) ينظر الذات الجريحة،سليم مطر/٧٨.

الثورة الكبرى ١٩٢٠، وكان الجنوبي هو المفجّر لها حيث انطلقت شرارتها من مدن الفرات الأوسط، ونتيجة لهذه الثورة أُعلن الإستقلال وأُسّست الدولة الناشئة ووضع لها دستور وعُيّن لها ملك.

رافق إعلان بريطانيا الإنتداب على العراق بداية تبلور فكرتين رئيستين أصبحتا فيما بعد موضوعتين مهمّتين في التناول الروائي هما:

أولاً: تشكّل مفهوم هويّة المكان "الوطن" متلازماً مع تنامي هويّة "الأنا " القومية المستقلة.

ثانياً: وذلك ما توضّح من خلال المطالبة باستقلال العراق بوصفه دولةً عربيةً ذات سيادة غير خاضعة لسيطرة الآخر "الأجنبي"، إنّ تنامي الشعور بالشخصية الوطنية حفّز الإهتمام بالأفكار والآداب والفنون وبذلك نشأت الرواية خطاباً أدبياً وثقافياً يغذّي وينير تلك المفاهيم.

ذلك ما يؤكّده الدكتور "عبد الإله أحمد" في كتابه "نشأة القصة العراقية"، فيقول: "كان نتيجة لهذا الإحتلال أن ازداد إحساس العراقيين بتخلّفهم وسوء واقعهم وضرورة تغيير هذا الواقع، وقد تمثّل هذا الإحساس في تعاظم المشاعر الوطنية التي أخذت تتّجه إلى الدعوة للإستقلال، التي وجدت تعبيراً لها في ثورة العشرين، وفي هذا الإندفاع الكبير إلى القراءة والتأليف"[1].

---

[1] نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨-١٩٣٩، عبد الإله أحمد، ٣٨.

كُتبت الرواية العراقية الأولى "جلال خالد " لمحمود أحمد السيد في خضم تلك التحولات، وقد كانت حقوق الفلاحين وعلاقتهم بالإقطاع وبالحكومة الناشئة وعلاقات العشائر مع بعضها الموضوعة الرئيسة فيها، فالبطل "جلال خالد" المقيم في الهند التي تشبه أوضاعها العراق كثيراً في تلك الوقت، كان يتبادل رسائل مع صديق له يُدعى "أحمد مجاهد " يسكن في قرى الفرات الأوسط ويعايش مشاكل الفلاحين السياسية والإجتماعية هنالك على شاطئ الفرات الواغل في البادية قرية لا يفيدك ذكر اسمها، فقيرة متواضعة تقيم على مقربة منها قبيلة ذات بأس تستضعفها وترى شأنها حقيراً كما تستضعف القبائل الأخرى لأنها لا تماثلها في أخلاقها ".[١]

يؤكّد المقتبس أن إشكالية الجنوب كونه هامشاً سياسياً واجتماعياً قد استأثرت باهتمام الرواية منذ بداياتها وبشكل واضح مع النصّ الأول. ولأنّ البادية والريف الأصل الذي نشأت عنهما المدينة الجنوبية لذا جاءت الشخصية الريفية، ونزاعات العشائر، العادات والتقاليد، وحقوق الفلاحين موضوعات مفضلة للرواية العراقية بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي.[٢]

وتعدّ رباعية الكاتب "شمران الياسري" المعروفة برباعية "أبو كاطع"، المتشكّلة من أربعة أجزاء وعناوينها هي"الزناد، بلابوش

[١] مقطع من الرواية نقلا عن كتاب" إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير،٣٩.

[٢] ينظر الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله،١٢.

الـدنيا، غـنم الشـيوخ، فلـوس أحميـد"[1]، مـن المـدوّنات المهمـة التـي ضـمّت بـين دفّتيهـا الحيـاة الإجتماعيـة والسياسـية للأريـاف الجنوبيـة ولمـا عاشـته مـن أحـداث وتقلّبـات منـذ نشـأة الدولـة الملكيـة وحتـى ثـورة تمـوز ١٩٥٨ وإقـرار النظـام الجمهـوري، نشـأ أبـو كـاطع فلاحـاً ريفيـاً ثـم ثقّـف نفسـه وتبنّـى الفكـر "الشـيوعي" وأخـذ ينتقـد البيئـة الريفيـة وفـق هـذا المنظـور الأيـديولوجي ومـن خـلال شخصـيات مثّلـت الواقـع منهـا، شخصـية الإقطـاعي سـعدون وأبنـاؤه، والفـلاح الطيـب خلـف، والثـائر حسـين، والراعـي أحميـد أبـو البينـه، وغيرهـا مـن الشخصـيات. وقـد وصـف الروائـي "غائـب طعمـة فرمـان" هـذه الرباعيـة بـالقول: "إن فصـلاً مهمـاً مـن تـاريخ العـراق السياسـي كـان سـيبقى غيـر مكتـوب، ولربّمـا مجهـولاً بمـا فـي ذلـك التـراث الشـعبي لـولا موهبـة أبـو كـاطع الـذي امتلـك أدوات تصـويرية وقـدرات تخيليـة لالتقـاط واقـع الريـف العراقي".[2]

إنّ فضـاء الريـف وعلـى تخومـه الباديـة والـذي يغطـي مسـاحة واسـعة مـن الجنـوب خلـق تلـك العلاقـة الوطيـدة بـين المجتمـع الريفـي ونظيـره الجنـوبي، الروايـة العراقيـة بطبيعـة نشـأتها مثّلـت ذلـك الواقـع المتشـكّل علـى تخـوم الهـامش، وكانـت المعتـرك وسـاحة الجـدال المحتدمـة لـتلمّس جدليـة العلاقـة بـين الإنسـان والمكـان مـن جهـة ومفهـوم الدولـة الحديثـة مـن جهـة أخـرى، أمـا المدينـة الجنوبيـة فقـد

---

[1] صدر الجزء الأول منها ضمن منشورات مجلة الثقافة الجديدة ١٩٧٢ أما الجزء الأخير فقد نشر في لبنان بعد وفاة المؤلف ١٩٨٣ ولم يصل إلى العراق إلا بعد ٢٠٠٣، ينظر كتاب "أبو كاطع نهر العراق الرابع"، إحسان شمران الياسري، ٤٧ .

[2] كتاب أبو كاطع، ٨٥.

بقيت في الظل من التناول الروائي وربما يكون ذلك بسبب حداثة نشأتها آنذاك[1].

مثّلت روايات "عبد الرحمن مجيد الربيعي " بدايةً من "الوشم" وما بعدها تلك النقلة من فضاء الريف إلى معترك المدينة الجديدة حيث تعيش شخصية البطل "كريم الناصري" صراعاتٍ وهموماً أخرى لم تعهدها الشخصية الريفية من قبل وإن كانت بعض تلك الصراعات تعود إلى تأثير ثقافة القرية فيها، فالناصرية المدينة التي شهدت أبرز من غيرها استقطاباً إجتماعياً حاداً خاصةً وأن الإقطاع في العصر الملكي تسبّب في تهجير أفواج من الفلاحين إلى المدينة لكي يعملوا حمّالين في ظلّ نوعٍ جديدٍ من الشقاء والإستلاب، هذه المدينة وجدت صورتها إبّان ظروف الإستغلال الملكي واستشاد الإقطاع في نتاج عبد الرحمن".[2]

في خضمّ ذلك الإستقطاب الجديد برزت المدينة الجنوبية للوجود بجميع تناقضاتها بما تمثّله من ثقل اقتصادي بعد اكتشاف النفط، وآخر سياسي بعد تأسيس الأحزاب السياسية وبروز دور أبناء الجنوب في تبنيها وإدارتها. نتيجة لذلك أثيرت في الرواية إشكالية الأنا والآخر "السلطة" تأكيداً لطموح الجنوبي في تجاوز دائرة التهميش ونفض الرداء الريفي عن شخصيته بمحاولة طرق باب العاصمة والتأثير في بنيتها سياسياً وثقافياً.

---

[1] أغلب مدن الجنوب أسست في نهاية القرن التاسع عشر مثلاً مدينة الناصرية أسست سنة ١٨٦٩، ومدينة الديوانية سنة ١٨٥٨، ينظر موسوعة المدائن العراقية، ٢٠٧.

[2] عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً، مجموعة من المؤلفين، النص لمحسن الموسوي في قراءته لرواية الوشم،٣٦.

كان الوضع السياسي العراقي في نهاية الستينيات محكوماً بدائرة الإستقطاب العربي وليس العراقي حصراً، والمتمثّل في فشل الأنظمة العسكرية الفاشية في قيادة الشعوب العربية إلى تحقيق مفهوم الدولة المدنية العادلة أو تحقيق التنمية الإقتصادية، لذلك ظهرت صورة الجنوبي في روايات "عبد الرحمن الربيعي" ليس المهموم بقضايا بيئته ومجتمعه فحسب وإنّما بقضايا المحيط العربي بل والعالم بأجمعه.

وقد كانت جدلية المكان العراقي بين المركز المتمثّل بالعاصمة والهامش "المدن الجنوبية" ومقاربة دور الفضاء المديني في تشكيل وعي مغاير للشخصية القادمة من الهامش موضوعةً رئيسةً طرحتها رواية "الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي، هذه الرواية المهمة التي فضاؤها العاصمة والتي قاربت مجموعة الإرهاصات السياسية والإجتماعية للمجتمع المديني العراقي لم تتجاوز مسألة أهمية الهامش في بلورة ثقافة أبناء العاصمة، أحداث الرواية أشمل من أيّة أحداث تقع بين أفراد أسرة أو تلميحات عن تأثير الوسط الإجتماعي على الأشخاص، فالأحداث تطبيق لمسعى فكري أفرزته الحياة بصخبها وتناقضاتها، وفي تركيبة أسرية – إجتماعية منحدرة من الريف الجنوبي– الأوسط وممتدة وظيفةً وسكناً إلى الشمال، ومستقرة في بغداد الألم والمخاض". [1]

---

[1] إشكالية المكان في النص الروائي، ياسين نصير، ٥٣.

رواية " كانت السماء زرقاء" للكويتي "إسماعيل فهد إسماعيل" والتي كتبها حين كان مقيماً في البصرة تُعدّ من الروايات التي تناولت المدينة الجنوبية حديثة النشأة، فقد طرحت مشاكل الجنوبي ومواجهته لحياة صاخبة مليئة بالوساوس والتناقضات والمتغيرات والمختلفة كلياً عن الحياة الريفية البسيطة[1].

وكانت الشخصية الرئيسة في رواية "وليمة لأعشاب البحر" للروائي السوري "حيدر حيدر" جنوبية من محافظة النجف تبنّت أفكار الحزب الشيوعي ونتيجة لذلك اعتُقلت من قبل السلطة الحاكمة عُذّبت وطوردت وقد اضطرت للسفر إلى الجزائر حيث تدور أحداث الرواية هنالك.

في الثمانينيات الحقبة القاتمة بحربها الطويلة وكبتها غير المسبوق للحريات كُتبت في أثنائها روايات تحاكي الفضاء والشخصيات الجنوبية، منها روايات الحرب التعبوية المؤيدة لحرب النظام ضد إيران، رواية "أقصى الجنوب" التي سيتطرق البحث لمقاربتها تعدّ من جملة تلك الروايات.

في نهاية القرن العشرين وفي العقد الأخير منه "حقبة التسعينات" رجع العراق يعيش زمن البدايات مرّة أخرى؟!، فقد عبرت حربان مدمّرتان على الجسد الجنوبي، وقد خرّبتا البنية التحتية الإقتصادية للبلد وأعادتاه إلى الوراء ثمانين عاماً، أما النظام السياسي فقد طغى واستبدّ وانتهك حقوق الشعب العراقي

---

[1] ينظر القاص والواقع، عن الرواية ١٨١-١٩٠.

وبشكل غير مسبوق قبل ذلك، وكان للجنوبيين النصيب الأكبر من تلك الإنتهاكات المتواصلة.

كان العراق بعد حرب الخليج الثانية على موعد مع تدخل أجنبي آخر في شؤونه السياسية، وثورة شعبية ثانية لمواجهة الظلم والإستبداد، استبداد النظام القمعي من جهة، والدول المتحالفة التي استهدفت العراق وشعبه بجميع ما يمثله من إرثٍ حضاريّ وثقافيّ ضاربٍ في جذور التاريخ من جهة أخرى، فكانت انتفاضة الجنوب والشمال سنة ١٩٩١، وجاءت ردّة فعل النظام هي الأكثر قسوةً وعنفاً وتنكيلاً بالثوار والمعارضين، وقد جرت حملات ثقافية شعواء للتشكيك في هويّة أبناء الجنوب والنيل من عروبتهم، ومنها المقالات التي كتبها السكرتير الصحفي لصدام وقتها "عبد الجبار محسن" ونُشرت في جريدة الجمهورية التي تديرها السلطة.

وبالعطف على كلام الناقد "عبد الإله أحمد" المذكور سابقاً من الممكن القول إنَّ هذه الأحداث الجسام قد جعلت الرواية العراقية على أعتاب مرحلة جديدة أخرى كتلك التي جاءت في عشرينات القرن الماضي.

وللروائي "محمد خضير" رأي في هذا الشأن جاء فيه" إن مرحلة قطيعة التغيير الروائية سبقت مرحلة التغيير السياسي، وعلى وجه التحديد فإن العام ١٩٩١هو العام المفصلي الذي بشّر بنشوء تلك الحساسية النوعية والمعرفية، قراءة نماذج مغايرة وجديدة من

الروايات ونظريات السرد العالمية، وبداية فعلية لظاهرة الهجرة أو النفي الأدبي".[1]

فقد كانت مرحلة التسعينات إيذاناً بمرحلة جديدة من المتغيرات، أحدها سياسي متمثّل بالثورة الشعبية التي أعادت للجنوبيين الشعور بهويّتهم الإثنية والثقافية المشتركة وضرورة تلاحمهم ضد النظام الحاكم، أما المتغيّران الآخران فهما فنيّان وقد تمثّلا باشتغال الروائيين العرب والعراقيين على أحدث التقنيات الروائية المقترحة من قبل تيّارات ما بعد الحداثة أولاً ونضوج موضوعة الإغتراب الثقافي للعراقيين المهاجرين الذي تمثّل في تبلور تجربة روايات المنفى ثانياً. تلك المتغيرات كانت بمثابة المحرّض لانعطافة فنية وثقافية في الخطاب الروائي العراقي بدأت منذ التسعينات واستمرت إلى مرحلة ما بعد التغيير سنة ٢٠٠٣ .

"رواية الأنا الجنوبية" المفهوم الذي يضّطلع هذا البحث باجتراحه يتضمّن ومن ثم يتجاوز الرواية التي تقارب شخصيات وفضاءات جنوبية أو تتحدث عن إحداهما باستخدام نسق الذاكرة وآليات اشتغالها، وتتجاوز أيضا تلك الرواية التي يكون مؤلفها ومتلقيها جنوبيان يشتركان في أفق تجربة تاريخية واحدة وإن شكل المرسِل والمرسَل إليه قطبي العملية التأويلية للإرسالية الأدبية في حقبة تاريخية محدّدة .

رواية الجنوب تتأسّس على ما سبق وتتجاوزه إلى كونها تمثل الروايات التي تتضمن أيديولوجيا أو رؤية للعالم منحازة للجنوبيين

[1] رواية التغيير في العراق،محمد خضير، جريدة الصباح ٢٣ حزيران ٢٠١٣ العدد ٢٨٥٢.

ومدافعـــة عـــن حقــوقهم السياســـية بمواجهـــة الآخـــر ســـواء كـــان ذلـــك الآخر سلطة سياسية أم عدوّاً خارجياً[1].

[1] في مصطلحي "الأيديولوجيا ورؤية العالم" يراجع الفصل الرابع من البحث.

الفصل الأول

دلالات التسمية، وتلفّظ الشخصية

مدخل نظري: الوحدات الدلالية العمودية للشخصية:

اضّطلع الشكلانيون الروس ومن تلاهم من المنظّرين البنيويين بتأسيس النظرية الأدبية الحديثة، وقد توافقوا على رفض المفهوم التقليدي للشخصية في كونها تمثّل الشخص البشري وكيانه النفسي، واستبدالها بشخصية أخرى متشكلة ضمن سيرورة المحكي قوامها الأبعاد الوصفية والتصنيفية والبنائية، وقد أرسى "فلاديمير بروب" في كتابه "مورفولوجية الخرافة" دعائم المنهج الوصفي للدراسة السردية بقوله: "لا يمكن الحديث عن أصل ظاهرة مهما كانت، قبل القيام بوصفها"[1]، مؤكّداً أنّ الوصف المورفولوجي للشخصية يكتسب أهمية قصوى بوصفه الأرضية التي من الممكن أن تشيّد عليها الدراسات التكوينية[2]، التي تُعنى بدراسة أصل الظواهر بناءً على دراسة مفهوم البنية وصفاً وتحولاً وتطوراً.

وبعد أن تمّ اعتبار الشخصية مشاركاً سردياً وليست كائناً نفسانياً، كان على منظّري الدراسات الوصفية "الشكلانية والدلالية والبنيوية " معالجة مسألة سمات الشخصية على مضض كما صرّح بارت بذلك[3]، فالأسماء والسمات مسائل متعلقة بالهوية

---

(1) مورفولوجية الخرافة، فلاديمير بروب، ت،إبراهيم الخطيب/٢٠.

(2) يبدو أن بروب لم يكن في طروحاته منفصلاً عن الأبعاد التكوينية فهو يذكرها ويدرك أهميتها لكنه يفضل أن تسبقها المباحث الوصفية لإنها تعرف بالظاهرة بما هي ومن ثم من الممكن أن تدرس تاريخياً واجتماعياً ونفسياً، أما مصطلح التكوينية على رأي "جان بياجيه " فهو محاولة لتوضيح المعرفة العلمية استناداً الى تاريخها والى تكوينها الاجتماعي، والى الأصول السايكلوجية للأفكار والعمليات التي تعتمد عليها بصفة خاصة ". الابستمولوجيا التكوينية، جان بياجيه، ت: محمد علي أبو ريان/١٣.

(3) النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ت:إنطوان أبو زيد/١٢٢.

والتي من أبسط تعريفاتها صفة الفرد الذي يقال عنه أنه هو نفسه في مختلف فترات حياته "هوية الأنا"[1] .

وقد أكّد "رولان بارت" على أهمية العلاقات العمودية لسمات الشخصية مطلقاً عليها مصطلح "قرائن طبعية" لتمييزها عن الوظائف "الأعمال"، وقد ميزّها أيضاً بكونها "وحدات دلالية، فهي ترجع إلى مدلول، عكس الوظائف التي ترجع إلى عملية "[2]. وبذلك يكون "بارت" قد كان سباقاً في ربط سمات الشخصية بالسيميائيات وليس بالبنية السردية.

أما الدراسات السيميولوجية فقد عُدّت نقطة ارتكاز جديدة لمقاربة الهوية السردية، فالشخصية عند "فيليب هامون" علامة لسانية تتلاءم مع تصنيف علامات اللغة بدلاً من قبولها كمعطى من قبل التقليد النقدي ومن قبل ثقافة ترتكز على مفهوم الشخص البشري[3]،كما وصفها "هامون" بأنها ليست مفهوماً أدبياً تحديداً، فمشكلة الشخصية متعلقة بالنحو النصّي أكثر من تعلّقها بالمعايير الثقافية والجمالية التي تنطلق منها النظرية الأدبية.

إنّ الشخصية بوصفها دليلاً وبحسب قطبي العلامة اللسانية هي:

أولاً: دال " من حيث أنّها تتّخذ أسماءً وسماتاً تمثّل هويتها.

---

[1] معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو ت:حمادي صمود/٢٩١ .

[2] النقد البنيوي للحكاية/١٠٧ .

[3] ينظر: شعرية المسرود، من أجل نظام سيميائي للشخصية، فيليب هامون،ت عدنان محمود حمد/٦٩.

ثانياً: هي مدلول حيث أنها وليدة الأثر السياقي الداخل نصي وثالثاً: هي "نشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ".[1]

تختلف الشخصية عن الدليل اللساني الصرف بكونها ليست جاهزة سلفاً ولكنها تحول الى دليل فقط ساعة دخولها للنص وتتّضح ملامحها تدريجياً مع سيرورة الحكي وصولاً إلى النهاية حيث تكتمل صورتها في ذهن القارئ دالاً ومدلولاً.

وقد اقترح "هامون " ثلاثة حقول لتحليل الشخصية بوصفها علامة لسانية وتشمل أولاً: "الاسم والصورة"، ثانياً: الفعل "الدور والوظيفة"، وثالثاً: الأهمية التراتبية "المكانة والقيمة".[2] ومثلما صُنّفت العلامات اللغوية بحسب "بيرس" إلى مرجعية ولفظية ورمزية صنّف "هامون" الشخصيات السردية إلى مرجعية وهي عنده الشخصيات التاريخية والأسطورية والإجتماعية والتي "تميل إلى معنىً ثابت تفرضه ثقافةٌ يشارك القارئ في تشكيلها"[3]،"وشخصيات واصلة وهي " تحيل على مستوى التلفظ، أي على المؤلف أو القارئ اللذين ترسم مكانهما داخل التخييل، وتسمى أيضاً الشخصيات الناطقة باسم المؤلف مثل الأدباء والفنانين[4]، و"الشخصيات التكرارية " وهي التي تضمن وحدة وتماسك المحكي إما بتهيئتها للتتمّة مثل الأنبياء والأولياء، وإما

---

[1] معجم السيميائيات، فيصل الأحمر/٢١٩.

[2] ينظر شعرية الرواية، فانسون جوف، ت:لحسن لحمامة/٢٠٠ .

[3] معجم السيميائيات/٢١٨.

[4] المصدر نفسه /٢١٨.

بتـــذكيرها للعناصـــــر الأساســـية لفهـــم القصـــــة مثـــل البحّاثـــة، التـــأمّليون، التراجم الذاتية[١].

وقـــد بـــيّن أنَّ الوظيفـــة النصّـــية للســـمات الشخصـــية لا تختـــزل إلـــى دورهـــا "كخـــادم ســـردي"، ولكنهـــا تمـــلأ وظـــائف للتـــأثير الـــواقعي وللفهرسة الأيديولوجية".[٢]

ســـتكون مقاربـــة أســـماء الشخصـــيات الجنوبيـــة فـــي الروايـــة اســـتناداً إلـــى تعريـــف "بـــاختين" للدلالـــة بأنهـــا "جهـــاز تقنـــي لتحقيـــق الثيمـــة، فحســـب رأيـــه لا يمكـــن وضـــع حـــدود بـــين الدلالـــة والثيمـــة، فالثيمـــة لا تحـــدّدها الصـــيغ كالكلمـــات والصـــيغ الصـــرفية وإنمـــا تحـــدّدها العناصـــر غيـــر اللفظيـــة المكوّنـــة للمقـــام وهـــو بـــذلك يخـــالف "سوســـير" الـــذي فصـــل الدلالة عن المعنى بشكل قاطع.

إن أســـماء الشخصـــيات وســـماتها ومباحـــث الصـــورة تشـــغل جانبـــاً حيويـــاً لـــيس فـــي دراســـة الشخصـــيات الروائيـــة فحســـب وإنّمـــا للمقاربـــة الســـردية بوصـــفها تشـــكّل المحـــور التعامـــدي الـــذي يتقـــاطع ســـردياً مـــع محور الأفعال الأفقي.

---

[١] ينظر شعرية الرواية، / ١١٢ .

[٢] القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان/٥٨٠.

المبحث الأول

توطئة: الإسم في الدراسات الأدبية

الإسم متوالية من العلامات هي الحروف المكتوبة أو الأصوات المتمايزة المنطوقة، وقد عرّفه أرسطو بأنه "لفظة دالّة بتواطؤ، مجرّدة من الزمن، وليس واحداً من أجزائه دالاً على انفراده"[1]. يميّز اللغويون بين فئتين من الأسماء اسم جنس واسم العلم، ولقد استرعى الأخير الذي يُعطى لكائنٍ حيّ أو جامد بقصد التعريف به هويّة مميّزة اهتمام الأثنولوجيين[2]، وخاصةً "ليفي شتراوس" حيث حدد ثلاث مهمات لإسم العلم وهي: التعريف والتصنيف والدلالة، فكل شخص في جميع المجتمعات يكون قابلاً للتعريف ضمن مجموعة إنسانية قد تتسع أو تضيق، فالإسم يقوم بالدرجة الأولى بوظيفة تمييزية للأنا ضمن المجموع، يضاف إليها غاية تصنيفية يكون الإسم الشخصي قادراً بواسطتها الإرتباط بسلسلة من الإنتماءات العائلية والقبلية والسياسية والدينية والإقليمية، وبذلك يكون الإسم الفردي للشخص موصولاً بالمكوّنات الجماعية، فكل مجتمعٍ أو جماعةٍ فئويةٍ يشكّل منظومته الذاتية لتعريف أفراده انطلاقاً من خياراته الخاصة لمختلف أبعاد التسميات[3].

---

(1) نظرية العلامات عند جماعة فينا، محمد عبد الرحمن جابري/٢٢٤.

(2) الأثنولوجيا واحد من العلوم الانسانية يدرس المجتمعات البدائية، وقد عرف في فرنسا التي كانت تروم معرفة التركيبة الاجتماعية لمستعمراتها، ويعرف أيضاً بالاثنوغرافيا، وعندما يتم التمييز بينهما كان من المتفق عليه إعتبار مهمة الاثنوغرافيا جمع المواد التي تحللها الاثنولوجيا، ينظر معجم الاثنولوجيا والانتربولوجيا، بيار بونت، ت محمد بصباح/ ٢٤.

(3) معجم الاثنولوجيا والانتربولوجيا/٧٨.

أما عن الدلالة فقد أثارت الأسماء مشكلةً منطقيةً، هل لها معنى؟ فالطفل الذي يولد ويسمى باسمٍ معيّنٍ هل من الممكن أن يكون لهذا الإسم علاقةً بخصائصه البيولوجية والأخلاقية؟ أم أنّ الإسم مجرّد علامة للتمييز ويشير إلى الشخص المعني دلالياً فقط؟. وبرغم أن إقامة علاقة بين التسمية والوضع الفعلي أو المأمول للذات ما زالت مسألة مطروحة للبحث إلا أن ارتباط الإسم بالدلالة المحايثة هو الأقرب للضبط المنطقي والملاحظة المقنّنة[1]، ولا تزال الدراسات الأنترويولوجية تولي اهتماماً كبيراً بدراسة التسمية، ويطلق على ذلك الفرع من علم الأناسة المتخصص بدراسة التسمية الشخصية "الأنثروبونيميا".[2]

وعند الحديث عن خصوصية التسمية في المجتمعات العربية ومنها المجتمع العراقي عامةً، نلحظ عنايةً كبيرةً بتسمية الشخص والتأكيد عليها، وذلك لاهتمام الثقافة الإسلامية التي تعتدّ بها تلك المجتمعات بموضوعة التسمية، فقد علّم الله سبحانه عباده أسماءه الحسنى وصفاته العليا، وقد جاء في القرآن الكريم "ولله الأسماء الحسنى فادعوه بها"[3].

لقد شغلت مسألة الحديث عن الأسماء والصفات الإلهية وعلاقتها بذاته علماء الكلام زمناً طويلاً وانطلاقاً من تعداد الصفات ومعانيها وعلاقتها بالذات تتحدّد ملامح الفرق الاسلامية

---

(1) ينظر نظرية العلامات عند جماعة فيينا/٨.

(2) المصطلح الأجنبي'Anthroponym وقد ذكر في كتاب "الاسم المغربي وإرادة التفرد"، محمد سعيد الريحاني/٣وهو كتاب الكتروني .

(3) سورة الأعراف،الآية/١٠٣.

ويستقل بعضها عن بعض".[1] ذلك ما يفسّر تجذّر موضوعة التسمية في الثقافة الإسلامية والعربية واهتمام المسلمين بصورةٍ عامة والعرب على وجه الخصوص في حسن اختيار الأسماء والتأمل في دلالاتها بناءً على ما ورد في القرآن الكريم والحديث النبوي والأدبيات الدينية بصورة عامة.

ينقسم الإسم في اللغة العربية إلى ثلاث فئات هي: الإسم واللقب والكنية[2]، والتفرقة بين الإسم واللقب واردة في جميع اللغات إذ أنّ الإسم الفردي يستمدّ وجوده من حبّ الذات وحبّ الحياة أما اللقب فهو غيري على الأعمّ يستمدّ وجوده من الآخر المعادي[3]، وأحياناً من إرادة التميّز والتفخيم من شأن الأنا إذا تعلّق اللقب بعائلة أو جماعة أو توجه فكري أو مهنة، فاللقب اسم مضاف يلحق الاسم الشخصي لأسباب وتوجهات معينة. أما الكنية فهي ميزة عربية الغرض منها على الأرجح الإعتداد بالقيم المتوارثة والتي تجعل الشخص يسمى بامتداده الطبيعي والإجتماعي من أولاد وبنات، هذا في حالة التسمية بالكنية جاءت ذاتيّة وإن كانت غيرية فدلالاتها تقترب من دلالات اللقب فهي تمثل نقداً للإسم الشخصي.

---

[1] ابن عربي المسافر العائد، ساعد خميسي/١٠٢، وقد كان لكتب المتصوفة المسلمين ومن ضمنهم "ابن عربي" الأثر الكبير في توجيه دلالات الأسماء الإلهية وتأويلها مما أضاف الكثير لعلم دراسات التسمية في الفكر والأدب الإسلاميين.

[2] ينظر كتاب شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ت: محمد محي الدين عبد الحميد/٥٧، وقد ذكر في الكتاب أن اللقب ما أشعر بمدح كزين العابدين، أو ذم كأنف الناقة، مما يدل أن اللقب تسمية تخص الآخر على الأغلب.

[3] ينظر الاسم المغربي وإرادة التفرد، محمد سعيد الريحاني/١٦.

أولاً: دلالات تسمية الشخصية:

تتجلّى الشخصية الروائية وتعلن عن نفسها بالإسم أولاً فهو الذي ينبئ عن الخصوصيات التي ستُمنح له، والإسم الذي يُطلق على الشخصية يُعدّ علامةً لغويةً لكنها ليست اعتباطية مثل الدليل اللغوي وإنما تؤدي المقصدية دوراً في توجيهها.

إن اسم العلم في الرواية يشغل استعمالاً مضاعفاً يدلّ في الإستعمال الأول على التخيّل، فيما يدلّ على الواقع في الإستعمال الثاني "يشكّل اللجوء إلى إسم العلم وسيلةً مؤكّدةً وشائعةً في الوهم المرجعي"[1]، هذا ما يقرره "فانسون جوف"، لذلك تعد التسمية إشكالية رئيسة في الرواية لأنها تشغل حيّزاً دلالياً من الدال إلى المرجع.

يحدّد "تودوروف" وجهتين دلاليتين لارتباط التسمية بالشخصية "أما أن تقيم مع الشخصية علاقات تداولية محضة " الإسم يعيّن الخصوصية أو توجد مقحمة في السببية التركيبية للحكي يتحدّد الفعل بدلالة الإسم"[2] "أوسبنسكي" في دراسته المهمة لإسم نابليون في رواية "الحرب والسلام" لتولستوي ربط التسمية بمسائل وجهة النظر الأيديولوجية والتعبيرية التي يتبنّاها المؤلف أو شخصية أخرى في الرواية "يؤدي تبنّي وجهة نظر أو أخرى في تسمية شخصٍ ما وظيفة أسلوبية، وتكون مشروطة بالموقف من المشار

---

[1] أثر الشخصية في الرواية، فانسون جوف،ت: لحسن لحمامة/١٢٣.

[2] مفاهيم سردية، تودوروف، ت عبد الرحمن مزيان/٧٨ .

إليــه، واســتعمال الأســماء للتعبيــر عــن المواقــف هــو صــفة مميــزة للكتابة الصحفية"[١].

وبنــاءً علــى أهميــة السـياق فــي وظــائف التسـمية سأقســم الأسـماء فــي الروايــات الــى حقــول دالــة، هــذه التقسـيمات تأخـذ بنظـر الإعتبـار السـياق الـدلالي الـذي يـرد فيـه الإسـم، إسـم "حسـين" مـثلاً قـد يكـون فــي روايــة مــا دالاً إثنيــاً، لكــن فــي روايــة أخــرى تكــون دلالتــه أيديولوجيــة، وفــي ثالثــة دلالتــه تناصّــية، وكلمــا كــان الإســم فــي الروايــة يختــزن تراكماً دلالياً هرمياً كان أبلغ أسلوبياً وأعمق تأثيراً في التلقي.

تحقيــق التــراكم الــدلالي هــو مــا يجعــل بعــض الشخصــيات تــرد بالإســم الأول فقــط والــبعض الآخــر يــرد بالإســم الثنــائي أو الثلاثــي، وهنالك شخصيات ترد بالإسم واللقب والكنية.

بــدءاً لا بــدّ مــن الإشــارة إلــى أنّ الروايــة قــد شــغلتها مســألة الإســم، لــيس علــى مســتوى اختيــار التســمية فحســب وإنّمــا علــى مســتوى الخطــاب أيضــاً، فعــدد مــن الــروائيين ذكــر اســتراتيجيته فــي التســمية بوصــفها جــزءاً مــن خطابــه الأعــمّ عــن نظريــة الروايــة وعلاقتهــا بالتــاريخ والمكــان، علــى ســبيل المثــال لا الحصــر الروائــي "نجـم والــي" يقــول عــن طريقتــه فــي اختيــار التســمية "فــي النهايــة ليســت للأســماء علاقــة بالشــخص الــذي يســمّى بهــا، أنهــا أكثــر بمــا يثيــره فينــا إســمٌ مــا لأحــد الأشــخاص مــن تخــيلات"[٢]، وجهــة النظــر هــذه طبّقهــا علــى

---

[١] شعرية التأليف، بوريس اوسبنسكي، ت سعيد الغانمي، ناصر حلاوي/٣٢ .

[٢] تل اللحم، نجم والي، دار ميريت،القاهرة،الطبعة الثانية،٢٠٠٥ /٢١.

أسماء شخصياته فهي تستند إلى طاقة الإيحاء أولاً ومن بعدها تأتي دلالات أخرى كما سيبين لاحقاً.

الروائية "عالية ممدوح" تقول على لسان بطلتها صبيحة "الأسماء كالمصائب ولا يمكن أن تحضر أمامنا ونحن نتجرّد من نيولها ومقاماتها، الإسم مشكلة سياسية"[١]. ربطت الساردة بين الأسماء وبين الدلالة الأيديولوجية للخطاب.

الروائي "محمد الحمراني" نكر أن بطله "مطر" اخترع إسما لمحبوبته لأنه لا يعرف إسمها " ما اضطرّني أن أسميها هو أنّي لا أجيد تخيل الشخصيات التي لا أعرف إسمها"[٢] ، فالإسم عند المؤلف له علاقة بكينونة الشخصية، صورتها, هيئتها، وهذا يدلّ على علاقة وطيدة بين الإسم والوهم المرجعي في تلقي الشخصية .

الروائي وبعد تنامي تقنية "الميتاسرد " في الرواية المعاصرة قد أخذ يراجع شفرة اختياره للأسماء في المروي ويطلع قارئه على بعض خفايا اختياره لتقنياته السردية، مصطلح الميتاسرد وبحسب التعريف "هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحياناً في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة، وغالباً ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة"[٣]، ولا شك أن مراجعات المؤلف"السارد" لشروط اختياره للتسمية ومبرراتها تقدم اشارات

---

[١] الغلامة، عالية ممدوح، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٠/١٥٢.

[٢] حجاب العروس، محمد الحمراني، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٨/٥٢.

[٣] المبنى الميتا – سردي في الرواية، فاضل تامر/٨.

للمتلقي في تلمس دلالات الأسماء في الرواية، وكما سيأتي في التقسيمات أدناه:

أ- الدلالة الإثنية:

ورد في قاموس الأثنولوجيا والأنثربولوجيا أنَّ الإثنية فئة انتساب يتعلق استمرارها بالحفاظ على حدود مرسومة لمختلف الثقافات بين الجماعات المتجاورة"[1]، وتدل على كليّة لغوية وثقافية وجغرافية محددة..

ينبغي هنا الأخذ بتصنيف الروايات الجنوبية في التسعينات وحتى ٢٠٠٣ الى روايات الداخل، وروايات المنفى، هذا التقسيم هو الآخر جغرافي أخذ وجهة ثقافية وأدبية يقول باشلار "إنَّ مصطلحي الخارج والداخل يطرحان انثربولوجيا ميتافيزقية غير متماثلة "[2]، وفي الحالة التي إفرزتها السياسة العراقية والتي فرضت تعدد المنافي وطول زمن الاغتراب فإنَّ مصطلحي الداخل والخارج يطرحان انثربولوجيا ثقافية قبل أن تكون ميتافيزقية.

رواية الحرب " أقصى الجنوب "، قد منحت الأسماء دلالة إثنية في سياق الدفاع عن حرب النظام ضد إيران في الثمانينات، مفتتح الرواية " الطلقة الأولى التي أطلقت من قاطعنا لم يعرف أحد أنها صدرت من بندقية العريف كريم عبد العباس "[3]، فما بين الطلقة الأولى التي أطلقها العريف "كريم عبد العباس"، تتضح الدلالة

---

[1] معجم الاثنولوجيا والأنتربولوجيا، بيار بونت، ميشال ايزار، تر: مصباح الصمد/٤٢،٤١.

[2] جماليات المكان، غاستون باشلار ت:غالب هلسا/٢٣٩ .

[3] أقصى الجنوب، فيصل عبد الحسن/٧، الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة١٩٨٩ومكتوب على غلافها أنها الرواية الفائزة بجائزة الفاو الكبرى للرواية.

الإثنيـة للفعـل وكـذلك للإسـم، فـالجنوبيون مـن أمثـال "عبـد العبـاس" هـم أول مـن قاتـل فـي حـرب الثمانينيـات وتحمـل أوزارهـا. بطـل الروايـة هـو الآخـر لاسـمه دلالـة إثنيـة "حسـين علـي"، لأنـه جـاء فـي سياق الـدفاع عـن الحـرب وإلا ومـن النـادر أن نجـد أسـماء مثـل علـي أو حسـين أو عبـاس تـأتي فـي سـياق ظلـم أو إقصـاء أو تهمـيش وإن وجدت يتم التلاعب بدلالة الاسم للتمويه.

مثـال علـى ذلـك اسـم الـراوي/البطـل فـي "كراسـة كـانون" فمـن الـراجح تأويليـاً أنّ الاسـم الـذي ذكـر فـي الروايـة لمـرة واحـدة فقـط، فـي الصفحة "٩١" ذو دلالة إثنية مستترة:

"أهـلاً علـوان، أيـن اختفيـت؟ الليـل فـي نهايتـه، والقـدر يكـاد يفـرغ"[1]، لقـد طفـا اسـم "علـوان " علـى جسـد الـنص محمـلاً بـدلالات الكبـت والألـم والجـوع كالإسـفنجة عنـدما تطفـو علـى بحـر مـتلاطم مـن الأمـواج، فتخطـف الأنظـار وتؤسـس الأثـر، هـذا مـا يقـرأ مـن دلالـة الاسـم، "علـوان " والـذي أعـده تحريفـاً واسـتبدالاً لاسـم "علـيّ" جـاء للتمويـه علـى الدلالـة الإثنيـة ومنحـه دلالـة تداوليـة يستشـعرها المتلقـي للوهلة الأولى .

تـأتي الدلالـة الإثنيـة للإسـم فـي روايـات الـداخل فـي سـياقين بالإضـافة إلـى مـا ذكـر، الأول ذكـر الإسـم فقـط كـأن يـذكر الـراوي أسـماء لفلاحـين أو أبنـاء قريـة أو أقربـاء لـه، كالـذي ورد فـي روايـة

[1] كراسة كانون، محمد خضير، دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠٠١ /٩١.

"أيــــوب" وصـــــل أولاد عمــــي الآخــــرون تباعـــاً، عبـــاس، جاســــم، جعفر"[1].

السـياق الثـاني هــو إضــافة لقــب يــدلّ علــى عيــب أخلاقــي أو جســدي يتبــع الإســم، فهنالــك "حســين الأعــرج"[2]، وأيضــاً اســتخدام صــيغة التصــغير مثــل "نعــيم الجويســم"[3]. ومــع أن تصــغير الأســماء صــيغة إســمية شــائعة فــي الجنــوب إلا أنهــا جــاءت قصــدية للإنتقــاص من هذه الشخصية.

رداً علــى تجنّــب روايــات الــداخل الدلالــة الإثنيــة للشخصــية الرئيســة جــاءت روايــات المنفــى فــي التسعينات وروايــات مــا بعــد التغييــر بمثابــة إعلان إشهاري للدلالة الإثنية للأسماء.

اجتهــدت روايـــات المنفـــى وبقـــوة فـــي طـــرح المســـألة الإثنيـــة ســـعياً منهـــا لتقـــديم الضـــد النـــوعي "الـــدلالي" لروايـــة الـــداخل، فأخـــذت تتنـــاول معانـــاة الأغلبيـــة الشـــيعية المضـــطهدة والمهمّشـــة والمنقـــادة بـــالقوة إلـــى جحـــيم الحـــروب، بالمقارنـــة مـــع روايـــة "أقصـــى الجنـــوب" المكتوبـــة فـــي الـــداخل، تـــأتي روايـــة أخـــرى صـــادرة فـــي المنفـــى "الحـــرب فـــي حـــي الطـــرب"، بطـــل الروايـــة اســـمه "علـــي " جنـــدي مكلّـــف خـــائف وحـــزين ويـــائس مـــن الحيـــاة فـــي ظـــلّ أجـــواء الحـــرب "لا أريـــد أن أمـــوت " قـــذف فمـــه تلـــك الجملـــة بصـــوت مســـموع وعينـــاه مســـمّرتان فـــي نقطـــة مـــا فـــي الفضـاء"[4].

---

[1] أيوب، هشام توفيق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠/٢٤ .

[2] نفسها/٢٤ .

[3] المقطورة، محمد شاكر السبع، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٥/٧.

[4] الحرب في حي الطرب، نجم والي، دار صحارى للنشر والتوزيع، بودابست، ١٩٩٣.

والملاحظ أن التسمية الإثنية في الرواية وعلاقتها بالمسمّى دلالة مفارقة، وليست مطابقة، "علي" المجنّد قسراً في حرب الثمانينات لا يحمل من رمزية الإسم الأصل سوى الدال, أما المدلول فمختلف تماماً، في الرواية ذاتها هنالك شخصية "عبد الحسن بدر", للتسمية وظيفتان، الأولى إثنية، والثانية إيديولوجية تمثل رؤية الراوي "المؤلف" لشخصية "الحسن بن علي" وعلاقة الشخصية الروائية بالتاريخية فكراً وسلوكاً.

رواية "تل اللحم" من الروايات التي تناولت الشخصية الجنوبية بتحليل نفسي دقيق، وسخرية لاذعة، ونقد يصل حد الهدم أحياناً' فقد بحثت الرواية في الانتهاك المنظّم للجسد الجنوبي "جسد المرأة خاصة " الذي مارسته السلطة طوال فترة حكمها مما جعل الجنوب والبلد بشكل عام يبدو وكأنه صورة "لمبغى كبير"، تنتهك فيه العقول والضمائر قبل الأجساد والأعراض.

الشخصيتان النسويتان الرئيستان في الرواية احترفتا البغاء نتيجة لإكراهات السلطة السياسية أولاً, والسلطتين الاجتماعية والدينية ثانياً، الأولى، كبيرة المبغى تدعى "فطيم بي دي" وهو الإسم الذي أطلقه عليها زبائنها دلالته إيحائية ساخرة تتناسب مع ما تمارسه من عمل. إسمها الأصل "فاطمة أبو رغيف"[1]، إسم شريف من سلالة العلويين تنحدر من قضاء سوق الشيوخ في مدينة الناصرية، فكيف تحوّل الإسم من أقصى القداسة إلى

[1] الرواية/٤٢، يذكر هذا الاسم لمرة واحدة فقط.

الحضيض؟ وهل ساهم تغيير الإسم إلى تحول سمات الشخصية؟. هذا ما تطرحه الرواية وتجيب عنه على طول صفحاتها.

الشخصية الثانية، طالبة جامعية تنشد التحرر، لقبها يربطها بانحدارها القبلي والإثني "الموسوي" وينادونها أحيانا "العلوية"، تتعرض "معالي الموسوي" لانتهاكات جسدية متكررة وابتزاز من قبل رجال السلطة مما يضطرها أخيراً للعمل في الدعارة وفي مكان واحد في مدينة "القرنة" في البصرة مع فطيم بي دي، المفارقة بين لقب الشخصيتين وعملهما يعدّ جزءاً من إيديولوجيا النص في تناوله لعلاقة الجنوبي بالسلطة القامعة.

هنالك شخصية "عباس" في الرواية حبيب "معالي" وزميلها في الجامعة، غرّر بها مثله مثل الآخرين، ولم يعطه إسمه حصانة أخلاقية في أن يكون إنساناً إيجابياً, عباس الذي كانت تستيقظ معه كل صباح يوم الجمعة بجوار صحن العباس على صوت "الله اكبر".... عباس هذا هو بالذات من سلمها إلى مسؤول الكلية.[1]

مما ورد يتلمس دقة التلاعب بدلالة للتسمية وأثره في سمات الشخصية النفسية والإزاحات السياسية والثقافية التي تعرضت لها بفعل الإنتهاك المتواصل لوجودها الأنطلوجي وجسدها الثقافي، وبالإمكان تفسير النص برمّته في ضوء فتح مغاليق شفرات التسمية، هذا مما يميز "تل اللحم" عن غيرها من الروايات.

---

[1] الرواية/٥٩.

رواية "يا كوكتي"[1]، من شخصياتها الرئيسة "علي الحمداني" عرّفه الراوي بالعاهة الجسمانية أيضاً فهو "أعرج "، مناضل شيعي وشيوعي بصري، وهنا دلالة الإسم مع المسمّى دلالة مطابقة بالإستناد إلى صفة الشجاعة والإقدام، ودلالة مفارقة بالإستناد إلى العاهة، وهو "علي" المتمرد على الدين والطائفة، يصف الراوي موت علي الأعرج مقتولاً من قبل السلطة "كان علي ميتاً مقلوباً على جنبه وقد ثقبته عشر رصاصات من كلّ ثقب أطلت نجمة تقاوم الغرق في طوفان الدم"[2].

بعد التغيير انفتحت الأبواب على مصراعيها لتناول المسائل الإثنية، ولا تكاد تخلو رواية من الإشارة للمسألة الإثنية إن كانت اسما لشخصية، أو حدثاً سردياً،أو رأياً يطرحه الراوي في النص.

رواية "خلف السدة"،[3] والتي تحكي قصة انتقال عرب أهوار العمارة إلى أطراف العاصمة بغداد هرباً من سلطة الإقطاع واستقرارهم في تلك البقعة من الأرض، بطل الرواية صبي، ترافقت ولادته مع الإنتقال الأول من الجنوب بداية الأربعينيات إلى فترة صباه ومراهقته حيث الإنتقال الثاني من خلف السدّة إلى موقع المدينة الحالي عندها تنتهي أحداث الرواية.

الصبي اسمه "علي" ولد لأسرة فقيرة بعد معاناة، وثلاث بنات!، نذرت أمه إن عاش لها ولد ستظل تجتاز به ميدان تمثيل واقعة كربلاء في العاشر من محرّم من كلّ عام حتى يحين اليوم الذي

---

[1] يا كوكتي،جنان ناصر حلاوي،رياض الريس للكتب والنشر لندن/قبرص ١٩٩١.

[2] الرواية/١٤٦.

[3] خلف السدة،عبد الله صخي،دار المدى للنشر والتوزيع/٢٠٠٨.

يظهر له فيه شاربان"[1]، هكذا صار الحديث عن الشيعة، طقوسهم، عاداتهم، وطابعهم الشعبي بالإضافة إلى الأسماء التي يفضّلونها موضوعاً طازجاً للرواية بعد التغيير يغنيها ويضيف إليها لمسات من الفلكلور، العادات والطقوس الشعبية، الموسيقى المواويل والأهازيج [2].

وقد أصبحت دلالة الإسم مباحة للتلقي واضحة ومباشرة ولا تحتاج لتأويل، لذلك سأنتقل إلى مقاربة الدلالة الإثنية للأسماء الجنوبية من الأديان والقوميات والطوائف المتعددة التي كان الجنوب يحتضنها بقوة في وقت من الأوقات قبل عواصف صراع الإيديولوجيات والإنقلابات العسكرية والأنظمة الشمولية[3].

في الحقبة التسعينية هنالك اثنتان من روايات الداخل طرحتا موضوعة التنوع الإثني للمجتمع الجنوبي، هما روايتا "المقطورة" و"رياح شرقية... رياح غربية" [4]، تدور أحداث "المقطورة" في مدينة العمارة أربعينات القرن العشرين، وهي تأخذ شكل رواية الشطّار[5]، مجموعة من الشباب الجنوبيين المهمّشين لصوص، مقامرون، منبوذون، مشرّدون يعثرون على مقطورة خربة انفلتت

---

[1] الرواية/٧.

[2] روايات المنفى التسعينية اهتمت أيضاً بالجانب الطقوسي والفلكلوري والشعبي في الحياة الجنوبية.

[3] التفسير الوارد أعلاه مستمد من خطاب الروايات الجنوبية ذاتها وما قدمته من تصورات تاريخية وفكرية عن أسباب انقراض الإثنيات في الجنوب.

[4] رياح شرقية رياح غربية، مهدي عيسى الصقر، سلسلة اصدارات ثقافة ضد الحصار، القاهرة/١٩٩٨.

[5] الرواية الشطارية"هي رواية مغامرات، استمدت اسمها من شخصية الرواية الرئيسة "القرصان"، وقد نشأ هذا النمط من الروايات في اسبانيا منتصف القرن السادس عشر، كرد فعل إزاء الروايات المثالية والأخلاق الأرستقراطية، معجم النقد الأدبي، ترجمة وتحرير كامل عويد العامري/٣٦٤ .

من الأسطول الألماني، من مخلّفات الحرب العالمية الثانية فيجعلونها بيتاً لهم لعدم وجود مكان يأويهم، قائدهم الذي عثر على المقطورة, المحتال "نعيم الجويسم" الشيعي، ينضم إليه في المقطورة محترف لعبة مهارشة الديكة "نجم"، تستشف الدلالة الإثنية للإسم من خلال وصف المكان الذي تعيش فيه الشخصية في الجزء الأخير من شارع بغداد، ذلك الجزء الذي يختلط فيه الصابئة بالمسلمين، ولد التوأمان نجم ونجمة"[1]، والصابئة معروفون بعلم التنجيم لذلك فإن اسم "نجم" يتداول عندهم.

مع ذكر اسم كل شخصية يصرح الراوي بالتوزيع الإثني، الجغرافي للتجمعات السكانية في العمارة بوصفه معادلاً لهوية الشخصية، من سكنة المقطورة أيضاً دفان الموتى "حوني"، هو كردي فيلي " في زقاق جامع باقرون الكائن بين شارع بغداد والشارع الفاصل بين محلّتي السرّية والمحمودية ولد حوني"[2].

الشخصية المسيحية في الرواية "يوسف إروي" ليست منضمّة إلى المقطورة وإنما هي تعمل في محل لبيع المشروبات الروحية، مهنة الشخصية مثلت نوعاً من الإقصاء مورس ضد الأقلية المسيحية، أما اليهود فلم تأت الرواية على ذكرهم. وإن حاولت الرواية التطرق لموضوعة التنوع الإثني في الجنوب وهي مسألة

---

[1] الرواية/٧٨.

[2] نفسها/٩٤.

يصعب تناولها في ذلك الوقت إلا أنها لم تتجاوز الخطوط الحمراء التي وضعتها السلطة آنذاك ضد أقليات وإيديولوجيات بعينها[1].

رواية "رياح شرقية... رياح غربية" فضاؤها الصحراء الواعدة بالنفط وشخصياتها مزيج من إثنيات وثقافات عراقية وعالمية، ففيها "استيفان يوحنا، ودنخا" هما كرديان نزحا من شمال العراق إلى جنوبه بحثاً عن عمل[2] و"فضل الله" العامل الهندي، "دانيال وجرجيس"، الموظفان المسيحيان في الشركة، "حسام حلمي" المهندس البغدادي السنّي المترف، و"حسين طعمة" الشيوعي/الشيعي الفقير والمتحمّس، و"أبو جبار" الخمسيني الساخر والمحتال، و"محمد أحمد "الراوي والبطل، وأخيراً "فرحان العبد" الزنجي الكادح. تستعيد الرواية أجواء البصرة في بداية الخمسينات عندما كانت مدينة كونية تتعايش فيها الملل والأعراق والثقافات.

تناولت أربع روايات معاناة الأقلية الزنجية في البصرة في حقب زمنية متتالية، إحداها رواية "رياح شرقية... رياح غربية"، ورواية المنفى "يا كوكتي" بطلها الصبي الزنجي "سلمان العبد"، الثالثة رواية "الصليب"، والرابعة رواية "مكنسة الجنة"، من شخصياتها الرئيسة عائلة زنجية[3] متكونة من أب وأم وشابين يافعين. يلاحظ أن اللقب الإقصائي "العبد" دائماً ما يلحق باسم الزنجي مع أنّهم

---

[1] الرواية ومن خلال أحداثها أدانت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ التي أطاحت بالحكم الملكي، والحزب الشيوعي وانتصرت بالمقابل للقوميين والبعثيين.

[2] الرواية/٨.

[3] مكنسة الجنة، مرتضى كزار، دار أزمنة، عمان/٢٠٠٨.

ليسوا عبيداً حقاً، لكن بالنظر إلى سواد بشرتهم، إلا في رواية "الصليب" حيث البطل عبد مملوك وقد عرف عن الإقطاعيين امتلاكهم للعبيد في العهد الملكي.

"مكنسة الجنة" المذكورة الراوي لها شخصية من النخبة "السنّية" البصرية، اسمه "رمزي جودت مكنزي سعيد مكتوبلي" في الإسم دلالة المزج في جذور الشخصية بين الأعراق العربية "جودت" والإنكليزية "مكنزي" والعثمانية "مكتوبلي"، واسمه "رمزي"؟، في التسمية نقد موجه للشخصية وجذورها، فهذه العائلة كانت توالي العثمانيين عندما كان لهم أسطول في الخليج وبعد استيلاء الإنكليز على الأسطول تغيّر ولاؤهم وسمّوا أحد أبنائهم باسم الإنكليزي "مكنزي"، الحفيد اسمه رمزي "رمز" لتلك العائلة المتلونة.

بعض أسماء الشخصيات السنّية جاءت ذات دلالة دينية عامة وليست إثنية، وقد جاء اسم "محمد" مرات عدة، الأولى للصحفي في أقصى الجنوب والثانية للأفندي في "ياكوكتي" والثالثة لمفوض الأمن "أحمد جبار" في رواية "بعد خراب البصرة"، ولا أعلم إن كان من باب مصادفات التسمية أو قصدية المؤلف في أن يكون إسم الرسول الأكرم مسمّى لشخصيات روائية سلبية؟!.

يميز الروائيون بين تسمية الشخصية الشيعية ونظيرتها السنية بأن يمنحوا الأولى دلالة إثنية وعشائرية أو طبقية"، أما الثانية فدلالاتها إما تداولية مثل إسم "محمد"، ودلالة الفعل تطابقاً أو مفارقة مثل إسم المهندس "حسام حلمي" فهو وإن كان يبدو هادئاً

حليماً إلا أن في داخله حسماً وقسوة، يرجع هذا الإختلاف في التسمية لأن شخصية السنّي قد تمثل الآخر وليست الأنا.

أما اليهود العراقيون من أبناء الجنوب فقد لحق بهم حيف كبير تاريخياً وروائياً مع أنهم من الطوائف الدينية المعروفة في العراق قبل هجرتهم الجماعية الى إسرائيل.

الرواية التي انتصفت لليهود بعد التغيير هي "ملائكة الجنوب"[1]، تتناول شخصية الطبيب "داوود كباي" من مدينة العمارة، وهو اليهودي المتمسك بهويته الوطنية العراقية فقد رفض الهجرة الى إسرائيل مفضلاً البقاء في العراق بالرغم من الضغوط التي تعرض لها منذ أحداث الفرهود سنة ١٩٤١ إلى قيام دولة إسرائيل وصولاً إلى حكم البعثيين بعد شباط ١٩٦٣.

انتصرت الرواية للأقليات الأخرى، فزوجة الطبيب الدكتورة "نوال حنا الشيخ " مسيحية، أما بطل الرواية "نور" زوج ملائكة، والده "يحيى ملا إبراهيم " وشقيقه "سمر ملا ابراهيم "[2] وهم عائلة صابئية عمارية تشتهر بفن صياغة الذهب.

يشار إلى أن رواية "تل اللحم " ذكرت اليهود وإن كان بأسلوب ساخر لا يشبه الانحياز الواضح في "ملائكة الجنوب "، فشخصية المحتال الأحدب الذي يدعى "حياوي بنزين " ما هو إلا "يهودا أفرام سلومي " اليهودي العراقي الذي هاجر أو قتل أبواه وقد تبنته قبيلة شيعية معروفة "القريشي" غيّرت اسمه وهويته ونسبته إليها.

---

[1] ملائكة الجنوب، نجم والي، المدى للثقافة والنشر/٢٠٠٨.

[2] يبدو أن اسم "نور" من الأسماء المفضلة لدى الصابئة، فقد ورد في روايتي "حجاب العروس "، و"ملائكة الجنوب" أما اسم "يحيى " فواضحة دلالته، فيحيى هو النبي الذي يؤمن به الصابئة.

الوضع الإستثنائي لليهود العراقيين تطلّب خطاباً استثنائياً يتناول وضعهم وما تعرضوا له، في روايات الداخل التسعينية كان هنالك تجاهل أو استخفاف أحياناً، ففي رواية "سابع أيام الخلق" هنالك اليهودي "يوسف يعقوب" صاحب مكتبة الأسلاف وهو بخيل وخبيث ومتبرم بالآخر.

وفي روايات ما بعد التغيير عُدّوا جزءاً من النسيج الإثني المتنوع لجنوب العراق، من الروايات التي أشارت إليهم "حجاب العروس" ظهرت فيها شخصية يهودية إيجابية وهو "اسطنبولي اليهودي"[1].

ب- دلالة حذف الإسم:

هنالك ظاهرة سردية برزت في السنوات الثلاثين الأخيرة من القرن العشرين ومابعدها، وهي تفتيت الهوية الفردية بثقافة ميكانيكية نفعية[2]، في ذلك تقول "فرجينيا وولف" "إنّ ما هو آيل إلى الزوال في رواية اليوم ليس الرواية، وإنّما الشخصية، فما لا يمكن كتابته بعد الآن هو اسم العلم"[3]، وقد كان انقلاب الروائيين العالميين على التسمية جزءاً من نقد الأنا البرجوازية التي أُعلن عن ذوبانها وانهيارها في ظل مجتمع رأسمالي لا يقيم وزناً للفرد بمواجهة النظام المستحكم، بل ثبت إلغاء الفرد في الخضم الميكانيكي، فبرزت في تلك الحقبة دعوات كتاب "الرواية الجديدة"

---

[1] حجاب العروس،/١٠١.

[2] ينظر الأسطورة والرواية، ميشيل زيرفا، ت: صبحي حديدي/٢٥ .

[3] التخييل القصصي "الشعرية المعاصرة" شلوميت ريمون كنعان، ت: لحسن لحمامة/٤٩.

في فرنسا "آلان روب غرييه، ميشال بوتور، ناتالي ساروت" لإلغاء الإسم الشخصي للبطل.

إن حذف الإسم أو "عدم ذكره" أو اختزاله إلى صيغة أو حرف أو الإشارة إليه بالضمير، أضحى تقنية سردية حداثية مهمة تمثل اختلاف الطروحات السردية بشأن الذات نتيجة لاختلاف العصر الذي تعيشه الرواية.

في التتبع الزمني للروايات وملاحظة التلاعب السردي في التسمية، ينبغي التوقف بداية عند رواية "سابع أيام الخلق"، يلحظ أن الراوي لم يذكر اسمه بالتعيين بل بالإشارة والتلميح إلى أنه هو المؤلف "عبد الخالق الركابي" للثلاثية الروائية الشهيرة "الراووق"، "قبل أن يحلق الباشق"، ومن ثم رواية سابع أيام الخلق، فالراوي يقول: "حتى إذا ما طبعت رواية "قبل أن يحلق الباشق" التي أتابع فيها مصائر معظم شخصيات روايتي السابقة"[1]، يدمج الراوي الواقعي بالمتخيل، من خلال الإشارة إلى نفسه بأنه المؤلف، ولا شك أن الرواية ليست بالسيرة الذاتية للركابي[2]، فمدينة الأسلاف متخيلة، وكل ما يتعلق بالمخطوطة ومدونيها والمتحف، لقد جاء الحذف جزءاً من كسر الإيهام الروائي بإقحام المؤلف نفسه في حكايته المتخيلة. في ختام الرواية يومئ إلى اسم عبد الخالق الركابي بأبيات شعرية "

---

[1] سابع أيام الخلق، عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٤/١٥ .

[2] يلمس خط سيري في الرواية من خلال عتبة الإهداء وعلاقتها بالمتن المروي، حيث يهدي الركابي الرواية الى زوجته ذاكراً أن زمن كتابتها هو زمن لقائهما ومن ثم زواجهما، وفي الرواية يعيش الراوي/البطل قصة حب مع شخصية "ورقاء" الموظفة في متحف الاسلاف ويتزوجان في النهاية.

"اسمان اثنان لم يجمعهما عبثا

الحق إلا ليهدي الخلق للدين

فعنهما تتجلي الأسرار ثانية

وفيهما يجمع الراووق في اثنين".[1]

الإشـــارة واضـــحة إلـــى "عبـــد الخـــالق" بـــذكر كلمتـــي الحـــق والخلـــق. جميـــع مـــا ذكـــر قـــد لا يعـــد حـــذفاً للإســـم الشخصـــي بوصـــف الحـــذف محـــواً لهويـــة الأنـــا أو التشـــويش علـــى صـــفاتها ووعيهـــا، بـــل علـــى العكـــس نجـــد تأكيـــداً فـــي الروايـــة علـــى ذات الـــراوي/المؤلـــف، فالروايـــة تنشـــغل مـــن أولـــى صـــفحاتها إلـــى نهايتهـــا بإشـــادة الـــراوي/المؤلـــف بنفســـه وامتداحه لما يقوم به من كتابة خلاقة[2].

وبـــذلك تكـــون الروايـــة المتقدمـــة فـــي التقانـــة الســـردية بدايـــة لظـــاهرة ســـردية إســـمية متمثلـــة بعـــدم ذكـــر الإســـم الشخصـــي مـــن جهـــة وتأكيـــد أنـــا الراوي من جهة ثانية.

الإشـــارة للإســـم تتكـــرر فـــي "تـــل اللحـــم"، فالبطـــل الـــذي يظـــل مـــن دون تســـمية إلـــى الصـــفحات الأخيـــرة فـــي الروايـــة، يكشـــف عـــن اســـمه فـــي حوار مع شخصية الغانية:

- مـــا هـــو اســـمك؟ ســـألتها وأنـــا أجلـــس فـــوق العشـــب دون أن أتطلع بها حين وقفت

- نجمة.

---

[1] سابع أيام الخلق/٢٢٤.

[2] كثيرة هي الصفحات التي يؤكد فيها الراوي إنه يحقق اعجازاً في الكتابة لم يسبقه أحد من الكتاب فيصفها بأنها "ستغدو برج بابل الجديد"،١٣٣، ومن هذه الصفحات ،٩٣،١٣٣، ٢٢٤، ٢٣٢، ٢٣٧.

- الإسم ذاك هو اسم المؤنث من اسمي"[1].

يلمح المؤلف إلى اسمه الشخصي ويعدّ ذلك جزءاً من الخطاب الميتا سردي للرواية من خلال كسر الإيهام الروائي وإزالة الحدود بين المتخيل والواقع.

في رواية "يوم حرق العنقاء"، وهي رواية قصيرة تتناول مشاهدات الراوي /البطل لمعاناة الناس في أثناء فترة القصف الجوي والحرب عام١٩٩١، لم يذكر الراوي/البطل اسمه ولا اسم المدينة التي يتحدث عن معاناتها، ذكر عمره الذي ناهز الأربعين ولم يحظ بفرصة الزواج والإستقرار بسبب حرب الخليج الأولى ومن بعدها جاءت الثانية "تأخذني الحرب إلى أحضانها وتعانقني في سنواتها الأخيرة وتمنحني جرحاً في رأسي أحاول أن أغطيه بشعر كثيف"[2]، لم يؤثر حذف الإسم في هوية الشخصية التي مُنحت عمراً محدداً، وهيئة من لديه عيب في الرأس، يستطيع المتلقي أن يشكل صورة مكتملة للمعلم الذي يمثل الجيل الذي طُحن بحربين ضروسين، وبالمثل فإن حذف اسم المدينة لم يؤثر على معرفة المتلقي بأن المدينة هي "الناصرية "، فهنالك وصف لأماكن محددة في المدينة.

شخصية نسائية يُشار لاسمها بالحرف "ز" فقط، أما عملها فهي طباخة المناسبات الدينية، وللتعرف على دلالة الحرف تقتضي العودة للوصف، فما هي مواصفات ز في النص ؟، "امرأة نفخ

---

[1] الرواية /٣٠٩.

[2] يوم حرق العنقاء، محسن الخفاجي صدرت عام ٢٠٠٠ عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد.

البخار حجاب رأسها، وأهدلت الحركات الرشيقة التي تغرف بها الحساء خصلات نافرة على الوجه الأبيض المتوهج بشرارات الموقد ولهب الفوانيس"[1]، يتبين أنَّ المرأة "ز" بصرية من العامة، غير متعلمة، تجيد الطبخ، ثلاثينية أو أربعينية، فماذا سيكون اسمها بحسب التداول؟، "زينب، زهرة، زكية "، قد يكون أحد هذه الأسماء وتبقى الإشارة للإسم بالحرف "ز" هي الوحيدة في الروايات .

في الرواية أيضا طفلة صغيرة تاهت عن أبويها بسبب أحداث الحرب، هي الأخرى بدون اسم، يحاورها الراوي:

- ..... ما اسمك يا بنية؟
- لا اسم، لا أسمى بشيء
- أين تركت اسمك؟ وهل تخفين اسمك عني؟ أأنت ضائعة؟
- لا، أنا أطير، أنت ضائع[2]

هذه الطفلة غير المسماة والتي سيطلق عليها الراوي لفظ" طفلتنا" ويشبهها بـ "مريم حمزة " أقحوانة اللوكيميا التي اصطحبها "غالواي" معه لعلاجها في انكلترا"[3]، هي أنموذج للشخصيات "الواصلة" التي تعبر عن وجهة نظر المؤلف ورؤيته للمستقبل الذي تمثله طفلة يتيمة تائهة وفقيرة.

في رواية "موت الأب"، هنالك عدم ذكر لاسم الآخر المنافس بدوافع المقت أو الإلغاء، تدور الأحداث في العاصمة، الراوي مثقف وصحفي من أصول جنوبية تجمعه صداقة مع أحد تجار

---

[1] الرواية/٩٠-٩١.

[2] الرواية/٩٥.

[3] كراسة كانون/١٠٧.

بغداد الذين أثروا في فترة الحصار التسعيني، يشتري التاجر "بدون اسم" قلم الصحفي والروائي الفقير بتكليفه كتابة رواية عن سيرة الثري وعلاقته المأزومة مع والده والذي هو أيضاً بدون اسم ويلقب بـ "الأب" مقابل المال، هذه العلاقة التي تبدو في ظاهرها صداقة وفي باطنها تنافس وغيرة وحسد هي التي حدت بالراوي لإلغاء اسم صاحبه[1] والإكتفاء باللقب "صاحب".

تأتي "الفريسة"[2] وهي رواية قصيرة "أقرب للقصة الطويلة "، لتشتغل بشكل مركز على ثيمة "حذف الإسم " بمعنى تفتيت وانسلاخ الأنا عن وجودها النفسي بأن يكون لها هوية ومركز ونظام. تقترح الرواية استبدال شخصية الإنسان بشخصية المكان، فأسماء وأوصاف المكان تذكر بتفاصيلها الدقيقة، وأسماء الشخصيات وأوصافها تغيّب وتمحى "لن يكون بالإمكان تحديد موقعه بيسر وهو ينحرف عن مجرى المياه القذرة وسط الزقاق، ويشم روائح الجلود، وفوح الأحبار والمطبوخات، إذ تتسرب من الفراغات السفلى للأبواب، أو من الفتحات الضيقة للنوافذ وقد ربطت إليها عربات خشب بسلاسل حديد غليظة"[3].

يتكلم المقتبس عن مدينة "البصرة " وهي تعلن اندحارها أمام امتداد الهامش الإجتماعي "الحضاري" الناتج عن الفوضى

---

[1] هنالك إشارات اسمية متعددة في الرواية، الأخ الأصغر للثري اسمه اسماعيل وبذلك من الممكن الاستنتاج،إن الثري اسمه يعقوب، والاب اسمه إبراهيم، فمن اشتغالات الرواية ربطها التاريخي بالمعاصر.

[2] الفريسة لؤي حمزة عباس دار الشؤون الثقافية العامة/٢٠٠٤، وهنالك رواية للمؤلف بعنوان "صداقة النمر" تبدو وكأنها إعادة كتابة أو استدراك على رواية الفريسة إذ أن الموضوعة والفضاء والشخصيات ذاتها في الروايتين..

[3] الرواية/٤٧.

السياسية وأجواء الإختناق الفكري في تسعينات القرن الماضي، فما الذي يجعل شوارع مدينة البصرة التي كانت تعرف بجمالها العمراني وتنوعها الإثني والثقافي مع بداية القرن العشرين بأن تصبح مربطاً للعربات ومرتعاً للجيف في نهايته؟! اجترحت الرواية تغييب الأسماء الشخصيات ووعيها ليحتل التأويل الظاهراتي للمكان دوره في صياغة علاقة التجاذب بين الإنسان ومحيطه الزمكاني[1].

بحثت رواية "حجاب العروس" في الهويات الإثنية الجنوبية وتمثيلها للهوية الوطنية العراقية،يتناوب على سردها راويان، الأول يدعى "مطر" يعيش فترة تعايش الهويات في مدينة العمارة بداية القرن العشرين، والراوي "الثاني" شابّ جنوبي يعايش حقبة تناحر الهويات الإثنية العراقية بعد ٢٠٠٣ أثناء عمله في بغداد، هو بدون اسم لأنه متشكك في هويته وانتمائه، فقد يكون خلاصة الهويات العراقية المتصالحة أو المتصارعة؟!.

تتحدث رواية "شروكية" عن عائلة من مدينة الصدر ذات الأصول الجنوبية ومعاناتهم في سبعينات وثمانينات القرن الماضي، أفراد هذه العائلة "الراوي والبطل، الجدة، الأب، الأم، العم" جميعهم بدون أسماء يوحدهم اللقب الإقصائي للجنوبيين في بغداد بكونهم "شروكية".

رواية "حقول الخاتون"، الراوي/البطل فيها يتخلى عن هويته الإيديولوجية "اليسارية" ليلتحق بعربة غجر جوالة تسير من جنوب

---

[1] ينظر جماليات المكان، جاستون باشلار، ت:غالب هلسا، مقدمة المترجم/٧.

العراق إلى شماله، يغير اسمه إلى "زهران الكاولي " هرباً من بطش السلطة في سبعينات القرن الماضي "نحن شاحنة غرام التاريخ، هاربون من الضجر والسجن والانتماء ولا أحد منا يحمل جنسية أو وثائق رسمية لأننا كاولية خارج التراتبية، وليس مهماً الأسماء التي نخترعها حسب الحاجة لأننا نحمل إسماً واحداً هو الكاولي"[1].

إنّ رواية حقبة ما بعد التغيير قد شغلتها موضوعة "الهوية " وتعاملت مع تسمية الشخصية بوصفها أهم مرتكزات هذه الهوية "الإثنية والإيديولوجية "، ففي الروايات التي تحدثت عن الاستبداد تعرضت هوية الجنوبي للإقصاء والتهميش مما سبب دمجاً للإسم في الهوية" الإثنية والمناطقية بالكناية عنه في "شروكية" أو تغييره في "حقول الخاتون " أما التي تناولت أحداث بعد ٢٠٠٣ فقد دخلت الهويات العراقية المختلفة مرحلة الإحتراب، فكانت موجة كبيرة من الروايات تبحث في جذور الهويات المتصارعة بالعودة إلى البدايات حيث الجنوب مهد التنوع والتناحر.[2]

لكنَّ الإسم ليس تعبيراً عن الهوية الجمعية دائماً، إنه مصداق لهوية الأنا النفسية المتفردة، وهذا ما لم تسهم روايات ما بعد التغيير في ملامسته من خلال حذف الإسم بالرغم من أن روايات الحقبة التسعينية وبداية الألفية كانت تعد بالكثير المختلف والمغاير في التعامل مع التسمية.

---

[1] حقول الخاتون، حمزة الحسن، فضاءات للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى/٢٠٠٩.

[2] من الروايات المدروسة "ملائكة الجنوب " و"حجاب العروس"، "ستة أيام لاختراع قرية "، ومنها رواياتٌ خارج العينة منها "حارس التبغ " لعلي بدر، "الحفيدة الامريكية " لإنعام كه جه جي، "تحت سماء كوبنهاجن " لحوراء النداوي، "مخيم المواركا " لجابرخليفة جابر، "يا مريم " لسنان انطوان وغيرها الكثير.

فـي أغلـب الروايـات وعلـى النقـيض مـن تفتيـت الـوعي الفـردي مثّـل "عـدم الـذكر" أو الاكتفـاء باللقـب إعـادةً لمركزيـة الأنـا المقموعـة وتأكيدها بمواجهة الآخر الذي يحاول استلابها وتهميشها.

ج- الدلالة التناصية:

أضـحى مصـطلح التنـاص أشـهر مـن أن يعـرف، ولا بـد للمقاربـات السـيميائيَة والأسـلوبية مـن أن تعـرج عليـه، فالنصـوص كالـذوات لاتعـيش بمفردهـا ولا بـد أن تضـمن شـيئاً مـن الحواريـة مـع غيرهـا كمـا وأن لها جذورها وانحداراتها الإيديلوجية[1].

مفهـوم التنـاص طرحتـه "جوليـا كريسـتيفا "، ويشـير إلـى "خاصـية تكوينيـة فـي كـل نـص، ومجمـوع العلاقـات الصـريحة أوالضـمنية التـي بـين نـصّ أو مجموعـة نصـوص معينـة ونصـوص أخـرى".[2] إن الإسـم بوصـفه علامـة دالـة متواشـجة مـع سـيرورة الخطـاب الروائـي الـذي تنبثـق منـه لاشـك أنـه سـيعلن عـن نفسـه بخـواص تناصـية مستمدة من النص الأصل الذي يضمنه .

هنالـك نوعـان مـن تنـاص الإسـم مـع مرجعـه، الأول تنـاص موضـوعي، حـدثي تطـرح تسـمية الشخصـية فـي ضـوئه، وهنـاك تنـاص سـيري، وفيـه يحيـل المؤلـف/الـراوي تسـمية البطـل إلـى إسـمه الشخصي وأحيانا يومئ لإسم شخصية أخرى يريد التناص معها.

---

[1] ينظر الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ت- يوسف حلاق/٢٢.

[2] معجم تحليل الخطاب/٣١٧.

يكشف الراوي/البطل في "درب الزعفران" لقارئه عن تناص روايته مع قصة تراثية حدثت في البصرة إبان القرن الرابع الهجري، عن الحب والشهوة والكبرياء والضغينة والإبتزاز، الرواية تدور في فلك ما أفرزته الحكاية التراثية من تأويل في ذهن الراوي واستدعاءات لأبطالها، ويشير على قارئه أن يجرب الإنفعال ذاته بأن تومض في ذاكرته قصص واقعية مستمدة من الرواية المتخيلة.

وقد جاءت أسماء بعض شخصيات الرواية ذات دلالات تراثية مثل "جلال الدين الأمين، الشخصية الوقورة المحترمة تتعرض لابتزاز وتشويه لسمعتها يؤدي بها الى الوفاة، أما إسم الراوي فهو "وهاب" وفيه تناص سيري مع اسم المؤلف "محسن" فالإسمان من أسماء الله الحسنى ويعطيان ذات الدلالة "العطاء والبذل" والرواية تتحدث عن أزمة الجيل الستيني في العراق، وعن علاقته بالسلطة الحاكمة, المؤلف أحد أبناء ذلك الجيل مما يؤيد تناص الإسم مع سيرة الجيل .

رواية "أيوب"، فيها تناص موضوعي مع قصة النبي أيوب، البطل اسمه "أيوب جبر"، وهو مصاب بالجذام يدخل محجراً صحياً في أقصى الأهوار، سبب الجذام عدوى أصابته من الفتاة الأرستقراطية سليلة الحسب والنفوذ، وقد تسلل إليها فايروس المرض هي الأخرى من والدها الباشا.

يمثل "أيوب جبر" في تناصه مع أيوب النبي، أنموذجاً مزدوجاً لصبر الجنوبي وتحمله الظلم والإضطهاد والتهميش من قبل

السلطة أولاً، ويمثل إدانة لإيديولوجيا الشخصية لأنها حاولت التنصل من واقعها وبحثت عن أمجاد شخصية على حساب مبادئها ثانياً.

رواية "أشواق طائر الليل"[1]، وهي سيرة روائية للشاعر بدر شاكر السياب، اختار مؤلفها الإشتغال على دلالة التناص بين شخصيتي الشاعر والنبي "يوسف"، فقد وجد في الشخصيتين تناصاً ضدياً ذا دلالات شعرية إيحائية مهمة، فالنبي "يوسف " رمز الجمال يقابله "السياب" رمز الدمامة، ولكي تتوافق الأضداد وتلتقي في شخصية واحدة منح البطل اسم "يوسف بن هلال"، وهاهي أم يوسف توصي أبناءها بحراسة أخيهم من الأغراب عندما خرج معهم في العيد وكانوا أطفالاً، فيردون عليها قائلين "اطمئني بوجهه هذا لن يخطفه إنسان"[2]. ملاحظة اشتغال الراوي على التناص في حكاية "يوسف " مع إخوته ومقارنتها بكلام أخوة "السياب "عن شقيقهم.

ومثلما كانت علاقة يوسف النبي مع النساء محكومة بولههن بجمال شكله، ظلت علاقة "يوسف بن هلال " مع النساء محكومة بالنبذ والازدراء. الدلالة قد تتطابق وذلك في جماليات الشعر التي صاغها السياب. الراوي اسمه "هادي" إشارة لاسم المؤلف "مهدي" وأيضاً هنالك مقتطفات من سيرته الذاتية في الرواية.

---

[1] أشواق طائر الليل، مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد /١٩٩٥.

[2] الرواية/٥.

يشير اسم البطل في رواية "الصليب" وعنوانها الفرعي "حلب بن غريبة" إلى إسم المؤلف، تقرأ الدلالة التناصية مع أيديولوجيا المؤلف من خلال عتبة الإهداء في الرواية، إذ يقول: "إلى أمي ولأنّ إصرارها على عشق ذلك الماضي البغيض جرح في كبريائي، وثلمة في حريتي"[١]، بناءً على ذلك من الممكن أن يكون "حلب" هو "فهد" على الوزن ذاته، وغريبة هي الأم المُوجه إليها الخطاب،أو القارئة الافتراضية للرواية ممثلة الطبقة الكادحة.

مواءمة مع موضوعة الإنتصاف لليهود في "ملائكة الجنوب" اسم الراوي هو "هارون والي "، الإسم مقسوم إلى نصفين الأول دلالته تناصية مع "هارون" أخي موسى النبي، لسانه الناطق، داعمه ومؤيده، أما "والي" فدلالته مرجعية للمؤلف الذي ضمن الرواية أجزاءً من سيرته الذاتية.

د- الدلالة الأسطورية:

إن أساطير شعب ما هي قصصه التأسيسية التي تتناقلها أجياله[٢]، ويجب أن يتحقق لها شرطان، الأول أن يندثر مصدرها الفردي لكي تصبح قصة عامة، والثاني أن يكون لها تطابق دلالي وشكلي مع مجمل أفكار وتوجهات الشعب المعني بالأسطورة، أما "بارت" فيعدها "جزءاً من السيميولوجيا بما هي علم شكلي، ومن الإيديولوجيا بما هي علم تاريخ، الأسطورة تدرس الأفكار المشكلة،

---

[١] الصليب"حلب بن غريبة "، فهد الاسدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨،ينظر الإهداء/٤.

[٢] ينظر قاموس الاثنولوجيا والانثربولوجيا،٦٨.

التي يمكن إعطاؤها شكلاً[1]، وبما أن بين التاريخي والقصصي وشائج اتصال أبستمولوجي، فلاشك أن الشخصيات تمثل حجراً رئيساً في المبنى التاريخي والقصصي مثل الأحداث.

يشير الباحثون إلى أن الأسطورة في بلاد وادي الرافدين قد امتزجت بالدين، للحد الذي يمكن اعتبارهما وجهين لعملة واحدة "لما كان الإنسان العراقي مغموراً بالدين ومحاطاً بالآلهة، للحد الذي دفع بالمستشرق "جورج رو" إلى التصريح "بأن السومريين وورثتهم كانوا قد عاشوا في الديانة كما يعيش السمك في الماء"[2].

عند التطرق للتسمية التي تأخذ دلالة أسطورية في الرواية، فإن الدال لا بد أن يكون مرتبطاً بالدين أو بالمعتقدات الدينية المتوارثة عبر الأجيال، ولا وجود لشخصيات أسطورية تعيش في وعي الجنوبي وسردياته المتواترة ليست دينية أو مرتبطة بالدين بشكل مباشر.

هنالك روايتان اشتغالهما الموضوعي جاء أسطورياً، وهما تستوحيان أساطير أهوار الجنوب، الأولى رواية "مولد غراب" لوارد بدر السالم[3]، والثانية رواية "مستعمرة المياه" لجاسم عاصي[4]، تناولت "مولد غراب" حادثة غرائبية تناقلتها السرديات الشفاهية

---

[1] أسطوريات، رولان بارت، ت:قاسم المقداد/.229

[2] الهوية الملتبسة، ثامر عباس/19.

[3] مولد غراب، وارد بدر السالم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/2001.

[4] مستعمرة المياه، جاسم عاصي، ضمن مجموعة في انتظار الضفاف البعيدة وفيها أربع روايات لجاسم عاصي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع/ 2011 وقد أشار المؤلف في مطبوعة إلى أن "مستعمرة المياه" صدرت للمرة الأولى عن دار الشؤون الثقافية العامة/2004.

لشعب الأهوار عن رجل معتوه لقيط يحكى أنه قد حمل بطريقة ما؟، فأصاب الذهول الأهالي وأحسوا أن لعنة ما حلّت "بهور العكر"، فهرعوا نحو شخصيتين تعيشان في وجدان الناس بقداسة وتبجيل، هما "السيد عنبر" الشخصية المهابة عند الناس، فهو "سيد الأهوار المتخثر في ذاكرة الناس مهما كانت الأحوال قاسية ومخزية"[1]، الشخصية الثانية هي زهرة "مولدة وحكيمة القرية"، يذكر أن المرأة الكبيرة في السن إن كانت أم أو جدة أو حكيمة القرية تكون لشخصيتها ملامح أسطورية في الرواية لما يتمتعن به هؤلاء النساء من حكمة ودراية.

تناولت رواية "مستعمرة المياه" أسطورة "حفيظ" وهو حيوان خرافي عملاق ومضيء يسكن أقاصي الأهوار، يهدّد الآمنين ويروّعهم، وعلى السادة أن يذهبوا لمواجهته والقضاء عليه "السادة المكاصيص" يتوارثون جيلاً بعد جيل الذهاب إلى مواجهة حفيظ ولو كلّفهم ذلك عدم الرجوع والموت المسمى "درب الصد ما رد"[2]، بتوجيه من الأم المهابة والمبجلة، ينفض ابنها "مردان" عنه غبار المدينة التي يعيش فيها ويقرر اللحاق بأسطورة "حفيظ" تلبية لنداء آبائه وأجداده "السادة" ويقرر مواجهة الوحش، وإن هو لم ينجح في المواجهة يكمل الطريق من بعده ابنه "سامح".

[1] مولد غراب/٩.

[2] الرواية/٢١،وقد يكون للأسطورة وللاسم علاقة بالمثل الشعبي المتداول في الجنوب"دفعة مردي".

"الأم، ومـــردان، وســـامح " وإن كـــانوا شخصـــيات عاديـــة فـــإن نســـبهم ربطهـــم بخيـــوط أســـطورة "حفـــيظ "، فكـــان الارتبـــاط باســـم النســـب "الســـادة المكاصيص" جعل منهم شخصيات أسطورية.

اشـــتغلت بعـــض الروايـــات علـــى خـــط الأســـطورة ضـــمن الخطـــوط النصـــية المتعـــددة التـــي طرحتهـــا، فكـــان لابـــد أن يرافـــق الخـــط الأســـطوري شخصـــياته، مـــن تلـــك الروايـــات "ســـابع أيـــام الخلـــق " تـــدور أحـــداثها الرئيســـة عـــن نـــزاع بـــين الســـلطة الروحيـــة/ الدينيـــة ممثلـــة بالســـيد "نـــور" والســـلطة الزمنيـــة/المدنيـــة "الشـــيخ مطلـــق"، وضـــمن هـــذا الخـــط أُســـبغت علـــى الســـيد جميـــع مظـــاهر الشخصـــية الأســـطورية مـــن قداســـة وكرامـــات وتـــأثيرات فـــي الأحـــداث ســـلبياً أو إيجابيـــاً، وكـــذلك مســـألة الظهـــور والإختفـــاء والتجلّـــي "الســـيد نـــور مـــا غـــاب طرفـــة عـــين عـــن الـــديرة مـــا أن يســـتغاث بـــه فـــي الملمّـــات والشـــدائد حتـــى يتجلّـــى علـــى شكل نوراني يطامن المخاوف، ويده حانية تخفف الأوجاع"[1].

وقـــد ارتبطـــت الدلالـــة الأســـطورية للشخصـــية الجنوبيـــة بأســـطورة المكـــان المقـــدس الـــذي تعـــيش أو تـــدفن فيـــه الشخصـــيات وهـــو"المـــزار"، وهـــذا مـــا حـــدث بعـــد اختفـــاء الســـيد "نـــور" أخـــذ العامـــة يقدســـون بيتـــه وصار مزاراً يقصدونه عند الملمّات وكأن السيد لم يمت.

"الســـيد فضـــل الله" فـــي روايـــة "خلـــف الســـدّة" الرجـــل المهيـــب الـــذي قـــاد أولـــى قوافـــل المهـــاجرين مـــن الجنـــوب إلـــى أطـــراف العاصـــمة هـــو مـــن اختـــار إقامـــة النـــازحين فـــي المكـــان، وبعـــد موتـــه تحـــول بيتـــه إلـــى مزار، يسمى مزار السيد فضل الله في خلف السدة.

---

[1] سابع أيام الخلق/٣٧.

رواية "تل الرؤوس" الشخصية الرئيسة فيها ناشط سياسي تطارده السلطة إلى أطراف الجنوب، يبقى سنوات دوّاراً في القرى النائية، ثم تنسج العامة عنه وعن بطولاته الحكايات والأساطير وتطلق عليه لقب "المتواري " يشير إلى أسطورة المخلّص ضمناً.

إن الدال الأسطوري يدور بمجمله في فلك الإسم الإبتدائي "السيّد"، فجميع أساطير الجنوب اختزلت أو كثفت في أسطورة السلالة المقدسة لآل بيت النبي محمد، مترادفة مع المكان المقدس "المزار "، ومرتبطة بأسطورة متواترة في جميع الديانات والثقافات، وهي أسطورة العود والانبعاث للأنبياء والأولياء والصالحين لينشروا العدل في الأرض ويخلصوا العالم من شروره.

هـ- الدلالة التكرارية:

مقاربة الدوال الإسمية الأسطورية تفترض الكلام عن الدوال الإسمية "التكرارية "، وهو المصطلح التصنيفي للشخصية الذي اجترحه "فيليب هامون"، ويعني بها تلك التي تنسج داخل الملفوظ شبكة من الإستدعاءات والتذكيرات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة ومقوية لذاكرة القارئ[1].

قد تكون أغلب الشخصيات التكرارية التي تعيش طويلاً في ذاكرة التلقي هي من نوع الشخصيات الأسطورية، الفرق بينهما هو إن الشخصية الأسطورية هي ذات مجسدة في النص أما الشخصية التكرارية فتأتي على شكل إشارة أو استذكار لتحكم

---

[1] ينظر بنية الشكل الروائي،حسن بحراوي/٢١٧.

الأواصر بين النص والتلقي لما تختزنه دوالّها من مدلولات مترسبة في الذاكرة الجمعية للجنوبيين.

تأتي في مقدمة الأسماء التكرارية شخصية الإمام الحسين بن علي، فقد جاء ذكره بطريقتين، روايات ذكرت شخصيته بوصفها رمزاً للبطولة والتحدي والشهادة، "ياكوكتي"[1]، "تل اللحم"[2] "مستعمرة المياه"[3] "شروكية "[4] وفيها يقول الراوي "ثمّة من لا يقدر على لمّ جماح هذه القدرة المؤسسة لأبدية الأبد.. تهمس للرأس المرتّل بآي الفخر فتتفرج العينين[5] السود بهدوء، وتصمت فضاءات الوجود".

أما الروايات التي أشارت للمدينة "كربلاء" أو لطقوس عاشوراء، فهي "المقطورة"[6]،" رياح شرقية رياح غربية[7]، "مكنسة الجنة"[8]، "خلف السدة"[9]، "حسناء الهور"[10].

الشخصية التي أخذت الموقع الثاني في التكرار الشاعر"بدر شاكر السياب" فقد بدت شخصيته ومعاناته رمزاً لمعاناة جميع أبناء الجنوب، والروايات التي ذكرته

---

[1] الرواية/٢٣٣،٢٣٢، رواية ياكوكتي هي من أكثر الروايات التي وردت فيها إشارات لشخصيات تعيش في الذاكرة وفي الوعي الجنوبيين"، أولياء، شعراء، سياسيون، معتوهون".

[2] الرواية/٢٦٨.

[3] الرواية/٣٧.

[4] الرواية/١٦.

[5] شروكية،شوقي كريم حسن،٢٠٠٩، هكذا وردت الكلمة في الرواية، والأصح "فتتفرج العينان "/١٦.

[6] الرواية/٩٤/٩٥.

[7] الرواية/٦٤.

[8] الرواية/٧.

[9] الرواية/٦.

[10] الرواية/٩.

باستثناء رواية "أشواق طائر الليل" والتي هي سيرة مقتضبة لحياة السياب أثناء رقوده في المستشفى قبل وفاته، الروايات التي أشارت له هي "يا كوكتي"[1]، "حي الطرب"[2]، "الغلامة"[3]، "تل الرؤوس"[4].

"العباس بن علي" أخو الإمام الحسين ورد ذكره في "تل اللحم"، "شروكية"، "خلف السدّة".

وقد جاء ذكر شخصية "علي الوردي"[5] في روايتي "تل الرؤوس"[6] و"حقول الخاتون"[7]. النبي "عزير" ورد في "ملائكة الجنوب"[8].

الشاعر "مظفر النواب" مع رسوخه في ذاكرة إنسان الجنوب إلا أنه لم يذكر إلا في رواية واحدة وهي رواية "حسناء الهور"[9]

المطرب "داخل حسن" ذكر في رواية "الغلامة" بالقول" دخل في روعك أنك داخل حسن صاحب الصوت الذي يكسر الروح والضلع من الشقاء والألم العراقيين"[10].

وقد ذكر أيضاً السادة العلويون، أدباء، رسامون من أمثال الشاعر الجواهري في "حقول الخاتون"، الرسام "فيصل لعيبي" في "مكنسة الجنة"، من العلويين ذكرت "فوادة أم هاشم" في "مكنسة الجنة"(١)، والسيد" العكار" في رواية "الغبش"(٢)".

---

[1] في مفتتح الرواية/١٥ وفي الرواية تناصات أخرى مع شخصية السياب في قصائده/٢٣٢/٢٣٣.

[2] الرواية/٣٧.

[3] الرواية/١٩٠.

[4] الرواية/١٧٠.

[5] عالم الاجتماع العراقي المعروف، من كتبه "لمحات اجتماعية من تاريخ العراق" و"شخصية الفرد العراقي".

[6] الرواية/١٧٠.

[7] الرواية/١٢.

[8] الرواية/٤٧.

[9] الرواية/٦٧.

[10] الرواية/٥١.

ومن المعتوهين ذكر "حالوب" في رواية " ياكوكتي".[٣]

و- الدلالة السيرية:

عند الرجوع إلى تقسيم "أمبرتو إيكو" للشخصيات إلى مرجعية وفائضة، فإن جميع ما سبق طرحه من دلالات الأسماء يقع ضمن تصنيف الشخصيات المرجعية، وهي التي نجد لها نظيراً أو معادلاً في الواقع، والحالة هذه تقتضي تمييزاً بين الشخصيات المرجعية بالفعل "تاريخية" من المرجعية بالتصور "متخيلة" ولذلك تبدو الدلالة المرجعية دلالة عامة ينبغي تخصيصها، كأن يقال "الدلالة التاريخية" وذلك ما يستدعي اختبار الرواية في ضوء طروحات "لوكاش" في الرواية التاريخية[٤]، ومن الممكن أن يطلق عليها الدلالة "السيرية" لتجنب الإحالة إلى الرواية التاريخية عندما تذكر التسمية.

إنَّ أغلب الروايات وإن ظلّت تدور في فلك التاريخ "السياسي والاجتماعي والثقافي" للعراق بشكل عام وللجنوب على وجه الخصوص لكنها لم تتطرق إلى شخصية تاريخية بعينها إلا فيما ندر؟!، وكأن هنالك فرقاً بين التاريخ العام للمكان والتاريخ الشخصي للجنوبيين يستدعي حيطة أو حذراً من تناوله والغوص فيه، ففي الروايات المدروسة لا توجد الشخصية التاريخية الفاعلة وظيفياً، وإنما تطرح فقط من خلال وعي الراوي يسرد سيرتها ويقيمها من جانبه من دون أن يترك لها المجال للإفصاح عن نفسها والتعبير عن ذاتها كما تريد.

---

[١] مكنسة الجنة،٩٨، ١٣٩

[٢] الغبش، شاكر المياح، دار الينابيع للتوزيع والنشر، سوريا، ٢٠١٠/١٣.

[٣] الرواية/١٧٨.

[٤] يتحدث "لوكاتش" عن مفهوم الرواية التاريخية بوصفها مقاربة الذات والموضوع التاريخيين، ولا يتحدث عن سرد تاريخي محض. ينظر الرواية التاريخية، جورج لوكاتش،ت:صالح جواد كاظم/١٢.

إنّ أيّاً من روايات الداخل التسعينية لم تتناول شخصية مرجعية جنوبية، هنالك تناول للآخر[1]، أما محاكمة الذات التاريخية فقد كان بمثابة محرم تاريخي انضم إلى بقية المحرمات آنذاك!. الإستثناء رواية "أشواق طائر الليل" التي تحدثت عن سيرة بدر شاكر السياب، وهي سيرة شعرية رمزية أشير على غلافها بأنها رواية وليست سيرة ذاتية، فالمؤلف لم يشأ أن يقيدها بكونها سيرة ليظل الباب موارباً على قراءة تخييلية أخرى للرواية توازي القراءة السيرية.

أما روايات المنفى فقد تناولت الدلالة السيرية للأسماء بالشكل الآتي:

سردت رواية "بعد خراب البصرة "، فصولاً من نضالات الحزب الشيوعي العراقي، وخصّت بالذكر بعض القيادات النسوية، الشاعرة "عايدة ياسين"، "سميرة الشيوعية" و"هناء أدور"[2]

تناولت رواية "الغلامة" وقائع ما تعرضت له الشيوعيات العراقيات في المعتقلات السياسية من تعذيب وقهر واغتصاب بعد انقلاب ٨ شباط الدموي. وقد ذكرت أسماء بعضهن "كان هناك عشرات من الآنسات والسيدات المناضلات الباسلات، الشاعرة عفراء، والدكتورة أنيسة، والطبيبة هيفاء".[3]

وقد تطرقت لسرد سيرة اثنين من المثقفين الجنوبيين أحدهما ذكرته بالإسم مع بعض التغيير، وهو الناقد "عبد الجبار عباس" اسمه في الرواية "عبد الجبار علي"، في السرد ما يثبت أنه الشخصية المرجعية ذاتها "من على هذه الطاولة، أكملت

---

[1] في روايات الحقبة التسعينية، أشير الى "المستر الفوكس"رئيس سلطة البريطانية أيام الانتداب في روايات عدة، كان شخصية رئيسة في رواية "رياح شرقية.. رياح غربية " وذكر في رواية "سابع أيام الخلق"، وفي رواية" بعد خراب البصرة"، وفي "المقطورة" ذكر "نوري سعيد".

[2] مذكرات سجان "بعد خراب البصرة"، جاسم المطير، دار أمل الجديد للتوزيع والنشر، سوريا،١٩٩٨/١٨٤

[3] الغلامة/٧٢.

بعض فصول كتابي النقدي الأول "مرايا في الطريق" بعدما عرف إسمي عبر مجلة "الآداب" اللبنانية. لكن كتابي عن القصة والنقد القصصي لم يبدأ من هنا"[١].

لم تذكر الشخصية المرجعية الثانية في الرواية باسمها الحقيقي بل الإعتباري وهو "معلم التقي"، والسرد المكثف الذي تناول هذه الشخصية يثبت أنه الأديب والمفكر "عزيز السيد جاسم"، "فكنت أعيد ما حفظته من بعض دراساتك الفكرية في بداية السبعينات، لما قرأت أول دراسة لك في إحدى الدوريات الشهرية العراقية "الشعر ضرورة: فالشاعر الكوني يخون شرف التأمل إن لم يصل شعراً.[٢]، تضع الراوية العبارة بين مزدوجي تنصيص، وفي الختام يرد في الهوامش بحسب الصفحات، فتشير إلى المقتبس بقولها "دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية للكتاب"[٣].

سردت رواية "مطر الله" وبشكل موجز سيرة "فهد" مؤسس الحزب الشيوعي العراقي، تصفه إحدى الشخصيات بأنه "عاش فهد حياة أكثر بؤساً منك ولكنه خلّد اسمه في التاريخ".[٤]

تعرضت رواية "تل اللحم" لإسمين شعريين بالقدح، وقد دمجت بينهما باسم "عبد الرزاق الشيخ مخفر"[٥]، الشخصيتان هما الشاعر "عبد الرزاق عبد الواحد" و"حسب الشيخ جعفر"، كلاهما من مدينة العمارة، وهما وجهان لشخص واحد في التزلف للسلطة بحسب تأويل الإسم المحرّف.

---

[١] الرواية/٢٢٣.

[٢] الغلامة/٣٠، في الصفحة مقتطفات من حياة الأديب الشخصية، وعلاقته بالسلطة البعثية.

[٣] الرواية/٢٩٣.

[٤] مطر الله، هدية حسين، دار فضاءات للنشر والتوزيع،٢٠٠٨.

[٥] الرواية/١٩٢.

خصّ الراوي الإسم الثاني بسيرة موجزة، وقد ذكرت في إحدى الصفحات اسم ديوانه الشعري "زيارة السيدة السومرية "[1].

يضع المؤلف الأسماء المرجعية والتي فيها تغيير أو تحريف بين مزدوجين لإثارة الاهتمام بها وبدلالاتها أما الأسماء المتخيلة فيتركها من دون مزدوجين، من خلال ذلك يدرك المتلقي الفرق بين المتخيلة والمرجعية، أما في "ملائكة الجنوب" فقد وضعت جميع الأسماء في الرواية بين مزدوجين، وكأنها تقنية لإبقاء التنافذ متواصلاً بين المرجعي والمتخيل وإنجاز حوار بين الإثنين، وقد يستعصي حينها الإستدلال بالنص عن أي من الشخصيات المذكورة كان إسمها مرجعياً وأيها متخيلاً إلا بالرجوع إلى الوثائق التاريخية التي استقى منها المؤلف روايته .

انتشر فن كتابة السيرة الذاتية للكتاب والروائيين بعد التغيير، ومنها "اعترافات رجل لا يستحي" سيرة الكاتب والروائي "سليم مطر"، قال عنها في المقدمة إنها "سيرة روائية عراقية "، وقد ذكر سليم مطر أنه انزاح عن مفهوم السيرة التقليدية بقوله "بعدم استخدامها السرد الزمني المتسلسل... بل لجأ إلى تقنية إبداعية غير معروفة حتى في الأدب العالمي إذ كشف عن حياته من خلال تناوله لموضوعات "تيمات" خصص لكل منها فصلاً خاصاً[2].

تناولت رواية "جدد موته مرتين "[3] شخصية مرجعية إسمها "نجم الفحام" كانت تعمل في وزارة الخارجية العراقية، تميزت هذه الشخصية باستقلالها عن وجهة نظر السارد وتعبيرها عن ذاتها بعيداً عن تدخلاته واشتراطاته، فهي شخصية مجسدة عاشت أدواراً متقلبة من حياتها وتفاعلت مع غيرها من الشخصيات.

---

[1] الرواية/٢١٨.

[2] اعترافات رجل لا يستحي، سليم مطر، مركز دراسات الامة العراقية-جنيف-بغداد/٢٠٠٨.

[3] جدد موته مرتين، حميد الربيعي، دار فضاءات للنشر والتوزيع/٢٠١٢.

وضعت جميع الأسماء في رواية "ستة أيام لاختراع قرية" بين مزدوجين وهي تقنية سردية جديدة للتلاعب بالدال الإسمي وإدخاله ضمن متوالية من التأويلات المختلفة. وقد كان أحد شخصيات الرواية، الروائي "ناصر قوطي"، وهو بلا شك شخصية مرجعية أدخلت إلى منظومة الحكي "المتخيلة"، وذكرت في النص أسماء لروائيين بصريين آخرين، منهم "قصي الخفاجي وضياء الجبيلي ومرتضى كزار".[1]

تناولت رواية "حسناء الهور"[2] قصة نازحين عراقيين في قرية حدودية جنوبية بين العراق وإيران وما تعرضوا له معاناة إنسانية هناك، وروت فصولاً من مقاومة المعارضة العراقية للنظام البائد في الأهوار، وأتت على ذكر شخصيات تلك المعارضة، ساردةً فصولاً من سيرتهم الشخصية أبرزهم كان[3] الشهيد "محمد باقر الصدر" هنالك سرد موجز من " وجهة نظر الراوي/ المؤلف عن حادثة اغتياله التي ارتكبها النظام، وذكرت أيضاً الشهيد "محمد باقر الحكيم"، وعالم الذرة "حسين الشهرستاني".

ز- الدلالة الإيحائية:

تختص سيميائية الإيحاء "بكل التعابير والصيغ اللغوية ذوات المعنى غير المكتمل التي تستمد مرجعيتها من المعرفة بعالم اللغة لا بعالم الأشياء، كون القصد فيها موجه إلى التعابير من مثل أسماء الأعلام وعناوين الآثار والصور الأدبية".[4]

الدلالة الإيحائية للإسم مستمدة من موسيقى الصوت والمقاطع اللغوية وما تمثله من إيحاء لدى المتلقي عندما يربط ذهنياً بين الصوت وفعل الشخصية. وغالباً ما

---

[1] ستة أيام لاختراع قرية،علي عباس خفيف، دار أزمنة للنشر،٢٠١٠/١١.

[2] حسناء الهور،عبد اللطيف الحرز، الدار العربية للعلوم ناشرون،٢٠٠٩.

[3] الرواية،،١٣٢.

[4] معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، عبد القادر فهيم الشيباني/٦٤.

يراد بها السخرية من الشخصية، فالدلالتان الإيحائية والساخرة قريبتان من بعضهما جداً.

من الروايات السابقة في الإشتغال على الدلالة الإيحائية "سابع أيام الخلق" من أسماء الشخصيات فيها "بدر فرهود الطارش" و"شبيب طاهر الغياث" و"ذاكر القيم"، في هذه الأسماء محوران دلاليان متلازمان هما الدلالة الإيحائية والدلالة التداولية، فالرواية التي تحدثت عن صراع القيم في المجتمع الجنوبي بين البداوة والريف والمدينة قد جعلت من دلالات الأسماء معتركاً إيحائياً لهذا الصراع المتداخل فجاءت ثلاثية أو ثنائية ممتزجاً فيها البدوي "فرهود، طارش" بالريفي "شبيب، القيم" بالمدني "بدر، طاهر "وذات جرس صوتي شديد فيه إيحاء إلى اهتمام المجتمعات البدوية والريفية بالإيقاع الصوتي للأسماء.

رجح "نجم والي" الدلالة الإيحائية في تسمية شخصياته، لكن تلك الإيحائية لا يقوم المتلقي بتفسيرها وإنما جاءت متّسقة مع إيديولوجيا المؤلف الذي يريد السخرية والتهكم من تلك الشخصيات من خلال التلاعب بدلالتها الإسمية.

شخصية "أسيد لوتي" وهو مروّض ديكة في البصرة، ومن الذين لهم دور كبير في السمسرة والتجسس لصالح السلطة، عند استجماع الإسم بين الأول "أسيد" هي صيغة تصغيرية شفاهية لكلمة "أسد" والثاني "لوتي" وهي كلمة شعبية ساخرة تطلق على الشخصية المحتالة والكذابة، تكون المحصلة إيحاءً بالسخرية من الشخصية.

"فطيم بي دي"، "عسلة لاوي" و"جكلييت" الغانيات أسماؤهن توحي بعملهن.

ولا تبدو الدلالة الإيحائية بعيدة عن الأسماء المحرفة التي منحت للشخصيات المرجعية، "عبد الرزاق الشيخ مخفر" و"محمد جراد الازدي" .

في "ملائكة الجنوب" خُصّ إسمان عربيان قديمان بالألقاب الساخرة وهما "عدنان" وقحطان"، شخصيتان تمثلان سردياً التيار القومي العربي، فقد ورد اسم

"قحطان تختة" و"عدنان سوادي"، ابن الأول إسمه "مجاشع آل تختة"، وابن الثاني "فوزي طاعون".

في رواية "رياح شرقية رياح غربية"، هنالك إشارة لشخصية تدعى "عبد الله"، ويطلق عليها اجتزاءً "عبدل"، وفي الإسم إيحاء بالتهميش والدونية.

في "ياكوكتي" شخصية السكير البوال في الطرقات تدعى "سالم نو".

في "حجاب العروس" هنالك شخصية "جنزيل" زعيم الطائفة الصابئية في الأهوار، والاسم فيه إيحاء بالقوة والصلابة والجبروت".

في "ستة أيام لاختراع قرية "، هنالك اشتغال واضح على الدلالة الإيحائية للأسماء، فالصبي البطل يدعى "بريس"، أما الدكتاتور الشرير الذي فتك بالقرية فيدعى"التنديل"، وهو على وزن اسم "جنزيل" الوارد الذكر .

ح- دلالة الألقاب والكنى:

يتناول هذا الحقل "الألقاب والكنى" بوصفها المؤشر الدلالي المميز للشخصية سواء أصحبه الإسم استكمالاً لأبعاد الهوية الشخصية أو لم يصحبه.

من الألقاب التي جاءت بدون الإسم "المعيدي" السارق، جاءت لإطلاق صفة العموم على الجماعة الإجتماعية التي تميزها ممارسات معينة "فذلك دأب المعدان يقولون عمن لا يجارى في السطو والقسوة "يخوّف بالكمرة، ويسرق الكحل من العين"[1].

في "يا كوكتي" جملة من الأسماء تبينت دلالتها من خلال اللقب الذي يمثل فعل الشخصية ومنها "محمود الطبّاق" صبي لواطي، أو يمثل العيب مثل "غصون

---

[1] مطبع أيام الخلق/١٦٨.

العرجاء"، واللقب المناقض للمسمى مثل "محمد الأستاذ" وهو أفندي متثاقف، أما "أحمد دبابة" فهومصلح دراجات.

في "الغلامة" "شاكر المطيرجي"، شاب نصف عاقل نصف مخبول مثلما تصف العامة هواة جمع الطيور.

في "بعد خراب البصرة "شخصية" موشي ديان أحد أعضاء حزب البعث اقتلعت عينه اليسرى فأطلق عليه رفاقه هذا اللقب التهكمي الساخر.

تميزت رواية "نيل النجمة" بتمييز كل شخصية بلقب يدلل على عملها ووظيفتها بداية من اسم الراوي/البطل يبرز لقبه وبدون اسم "الزيدي الصغير"، الراوي يستخدم اللقب ويسخر منه في الوقت ذاته فيقول: "لماذا الكتّاب في جلّهم يتوجون أسماءهم بكنى عشائرهم وهم يتحدثون عن معاني التحضر والمدنية طوال حياتهم"[1]، ومن ثم يستمر في انتقاد الذات ومقاربة الواقع من خلال ألقاب الشخصيات مثل "جسار البدوي" يمثل نسق البداوة في المجتمع، "هاشم المعيدي"، النسق الريفي"عدنان فلسفة" المثقف النخبوي، "ماجد الحربي" الساحر الجوال، "عباس حديقة" مصور المدينة صاحب القميص الزهري، "حسنة الراقصة" غانية المدينة، "محمد البغدادي" الآخر المسيطر، "محسن الزاير" السكير المترنح. حسن الساعاتي "الزنجي" وبذلك تكون الرواية الأبرز التي ترشح فيها السرد عن مخزون متدفق لمعادلة الإسم بالفعل والدور والوظيفة من خلال اللقب.

حضور مكثف لألقاب الشخصيات في رواية "تل الرؤوس" منها المتواري، الرافضي، الدوار، العجوز، المرأة القروية.

مع شيوع الكنى بكثرة في المجتمع الجنوبي وبشكل يوازي الألقاب إلا أن الكنية لم تبرز بوصفها ظاهرة دلالية مهمة في الرواية توازي تداولها مجتمعياً، فحضور

---

[1] نيل النجمة سيرة معمول لهم، خضير فليح الزيدي، ١٨، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع دمشق٢٠١٠.

الكنية قليل بالمقارنة مع اللقب، غالبا ما تكون دلالة الكنية تمثل هيئة الشخصية أو فعلها، "أبو سمرة" كنية الجندي الزنجي في رواية "أقصى الجنوب".

تشير دلالة اسم "أبو جبار" لهيئة الشخصية الخارجية والتكوين النفسي والفعل "كان ثخيناً بإفراط له وجه منتفخ بدا لي نحو الخمسين تختفي أثار السنين بين طيات الشحم المتراكم"[1]. في رواية "الحرب في حي الطرب" يذكر إسم نائب الضابط بالإسم "حميد جادر"، أما الجنود فينادونه "أبو ماجد" تملقاً له وخشية منه.

في رواية "الصليب" هناك شخصية "عواد أبو المحاكم"، المثقف الشيوعي المحب لأبناء قريته، ينطق بالصدق، ويعرف الحق من الباطل، أما "قاسم أبو المحابس" "كان يصلي كثيراً، ويتردد على مجلس عبود من أجل الحصول على الطعام والثياب هدية منه، وهو يلبس في يده اليمنى أربعة محابس"[2]، لقد عبرت الكنية بدقة عن سلوك ونوازع الشخصية المرائية.

شخصية "أبو وفاء" رفيق من حزب السلطة، وهي إشارة ذكية من المؤلف فغالباً ما كان أعضاء حزب البعث يكنون بأسماء بناتهم وفي ذلك مفارقة مع الأنوثة المتمثلة بالرقة والجمال والوداعة بينما أعضاء الحزب كانوا على العكس من ذلك تماماً، كما هو "أبو وفاء"[3] .

ي- الدلالة التداولية "الإستعمالية":

تعرّف التداولية "دراسة استعمال اللغة مقابل دراسة النظام اللساني الذي تعنى به تحديداً اللسانيات"[4]، وتهتم بالوظيفة التواصلية العملية للغة، فلذلك تعدّ الدلالة الأم

---

(1) الرواية/٨.

(2) الرواية/٦٥.

(3) مكنسة الجنة/٢٢.

(4) القاموس الموسوعي للتداولية/جاك موشلر -ان ريبول، ت:مجموعة من الباحثين برئاسة عز الدين المجذوب/٢١.

في تحديد العلامة الإسمية وبعدها تأتي الأخرى تباعاً، فالإسم يجب أن يحقق وظيفة استعمالية على المستويين المكاني والزماني ومن ثم يؤسس مع منظومة الحكي وظائف تفسيرية في ضوء الثيمات السردية.

يطرح هنا سؤال، هل الإسم بوصفه علامة دالّة ضمن الخطاب السردي القصدي من الممكن أن يتوافر على وظيفة الإستعمال ليس إلا؟ سيكون الجواب بالإيجاب إذا كان الإستعمال بحدّ ذاته عملية دقيقة من خلال إشاراتها الدالّة على الزمان، المكان، البيئة والوسط الإجتماعي[1].

تدعى المرأة الريفية الشابة في الروايات "سنيّة" في"الحرب في حي الطرب"، "نوعة، عباسة، كرجية، ريحانة" في "الغلامة"، "كلثوم" في "أيوب"، "حليمة، مديحة، صبيحة" في "خلف السدة"، "فخرية" في "شروكية ".

أما فتاة المدينة الجنوبية فعادةً ما يكون اسمها "عالية، شذى" في "درب الزعفران"، "ورقاء" في "سابع أيام الخلق"، "تجلاء" في "أيوب".

الجدة والأم لم تسمّيا في بعض الروايات واكتفي بالوظيفة "الأم، أمي "تبجيلاً واحتراماً كما في روايتي، "شروكية" و"مستعمرة المياه"، أما إذا ورد الإسم فيكون "بدرية" في "ياكوكتي"، الخالة فخرية" في الغلامة "وبرية" في "اعترافات رجل لا يستحي"، "قدمة بنت زرزور" في حجاب العروس، "ملاية" في "مكنسة الجنة"، "الزايرة ناظمية" في "حسناء الهور".

ضمت الدوال التداولية العدد الأكبر من أسماء الشخصيات النسوية بحسب الدور الفاعلي للمرأة، فالعديد منها كانت هامشية.

وردت في رواية "خلف السدة" لازمة متداولة في أواخر الأسماء الريفية "سوادي، قدوري، غناوي، عريبي".

---

[1] ينظر نفسه/٢١.

اسم الصبي في "حسناء الهور "لؤي" يمثل إشارة للأسماء الحداثية التي أخذت الطبقة المتوسطة في الجنوب تطلقها على أبنائها مع موجة الرخاء في نهاية السبعينات والثمانينات متجاوزة بذلك الأطر الضيقة للتسمية كالإثنية والمناطقية والتي كانت سائدة في التسمية الجنوبية حتى منتصف القرن العشرين، لكنّ انسحاق الطبقة المتوسطة اقتصادياً في التسعينات وما بعدها مهد لتراجع موجة الأسماء المحدثة وعادت تسمية الجنوبيين تعتدّ بالموروث الديني والإثني.

أسماء رواية "الغبش" استندت على الدلالة للأسماء الريفية، من الرجال "سدخان، ناهي، حسون" ومن أسماء النساء "جليلة، حطرية، هيلة"، عندما يهاجر "سدخان" من قريته إلى بغداد طلباً للرزق وهروباً من سلطة الإقطاع، يتعلم في المدينة وعندها يغير إسمه من "سدخان" إلى "عدنان" ذلك يؤكد أهمية التداول واختلافه من بيئة لأخرى وأثره في تغيير هوية الشخصية.

ك- دلالة الفعل:

يقسم" تودوروف" دلالات الأسماء، فالإسم الروائي إما أن يعين خصوصية الشخصية كالذي ورد من دلالات، أو أن يكون مقحماً في السببية الفعلية للحكاية، وقد يكون جامعاً للإثنتين فيكون له بعد تصنيفي ضمن مجموعة اجتماعية أولاً، وأن يستوعب خصوصية الفعل الذي تقوم به الشخصية ثانياً.

أغلب أسماء الشخصيات جاءت متواشجة الدلالة مع أفعالها وتستوعب أغلب منظومة التسمية في الروايات، في هذا التصنيف من الممكن الإشارة للأسماء التي لم تحمل دلالة أخرى سوى دلالتها على الفعلية.

يشير اسم "مطلق" للطلاق مع السلطة الدينية المقدسة عند العامة ممثلة وانطلق نحو أفق التفكير العملي والسلطة المدنية، "عبد الهادي مزهر" السجان في "بعد

خراب البصرة " أرّقه كثيراً عدم تطابق اسمه مع طبيعة عمله، فسعى طوال خط الرواية للتطابق مع مسماه "هادي ومزهر"، في الرواية اسم "ناصر جابر" المدرس والمناضل الشيوعي و"شاكر محمود "، والمناضلة "شيماء" زوجة عبد الهادي، الراوي يتبنى موقفاً إيديولوجياً يسارياً لذلك يمنح الشخصيات المنتمية لهذا الفكر أسماء متطابقة مع سلوكها الإيجابي.

أسماء الشخصيات النسائية "صبيحة، وئام، وصال، هدى" أسماؤهن تشكل مع فعلهن دلالة مفارقة، فالبطلة صبيحة تتحجر من الحزن والكآبة واللاجدوى، والأخريات وجوه صبيحة الأخرى أسماؤهن مناقضة تماماً لما يشعرن به ويتحملنه من ضغوطات بعد خروجهن من المعتقلات..

في "موت الأب" الصحفي إسمه "أمجد" دلالة الإسم مفارقة للفعل، يطلق عليه الناس "أمجد ابن الخبازة " تحقيراً له ولمهنة والدته.

غالباً ما يطلق السود على أبنائهم أسماء دالة على الفرح والغنى والتفاؤل عكس واقعهم تماماً، في "الصليب" هنالك الزنجيان "عيد ومبروك"، أما "مكنسة الجنة" فالبطل الزنجي إسمه "وداد" يشكل مع التكوين النفسي للشخصية مفارقة بليغة، فالإسم ذو دلالة أنثوية أكثر منها ذكورية، والمسمى غارق بفحولته فجميع أزماته النفسية والإجتماعية سببها فحولته، يتلازم مع أزماته الجسدية وإحساسه بالتهميش والقهر شعور جارف بكراهية الآخر والرغبة في إيذائه والإنتقام منه.

شخصية "زكية" في الرواية إسمها مفارق لفعلها، ففي بداية حياتها كانت تمارس رغبتها بالتدخين في المرحاض فتتضح منها رائحة كريهة، وفي منتصف عمرها جنّت وأخذت تفترش الطرقات وتنام في المزابل.

دلالة إسم الرسامة "توريت" تمثل الألق والنور فهي العاشقة للفن إلى درجة أنها قد أزالت شعرها لترسم به لوحات فنية من الشعر الطبيعي.

في "حجاب العروس" الراوي البطل الأول إسمه "مطر" إنسان طيب ومتسامح ومثقف، أما شقيقه إسمه" رمضان" جاف وقاس.

ثانياً: دلالات تسمية المكان:

مقاربة الشخصية الروائية بوصفها علامة دالة، ومسألة لسانية يحددها نسق الخطاب تقترب دلالياً من العلامة المكانية وذلك بانتظامهما اللغوي داخل منظومة السرد وخضوعهما لقاعدة التوصيف الظاهراتي، ومثلما ترتبط دوال الأسماء بالمنظومة الوظيفية للحكي التعبيرية والإيديولوجية والاجتماعية فإن دوال تسمية المكان لا تكون مجرد حاضنة جغرافية للشخصيات وإنما ترتبط هي الأخرى بسلسلة من الوظائف حيث تقترب من دال الذات في الحضور والتأثير، وللأمكنة في الرواية شخصيتها هي الأخرى والتي تشكل حضوراً مهماً في الخطاب الروائي يوازي وأحياناً يفوق أهمية الشخصية، وهي إما تمثل الغلاف أو القشرة التي تحيط بالذات وتمنحها سماتها، أو أن تكون لها شخصية معنوية موازية للأنا لها دلالاتها الوظيفية الخاصة ضمن سيرورة الحكي.

ولأهمية المكان في تشكيل الوعي التاريخي بالأحداث التي وقعت في الجنوب ودوره في إعادة الصياغة لهذه الأحداث في المتخيل السردي نلحظ أن أسماء الأمكنة تتصدر عناوين الروايات المدروسة مرجعية كانت أو افتراضية مثل "أقصى الجنوب، درب الزعفران، المقطورة، رياح شرقية رياح غربية، بعد خراب البصرة، الحرب في حيّ الطرب، تلّ اللحم، ملائكة الجنوب، خلف السدّة، تلّ الرؤوس، مستعمرة المياه، حقول الخاتون، حسناء الهور، مكنسة الجنة، ستة أيام لاختراع قرية"، هذه الروايات تمثل نصف العينة وتزيد، وقد شكلت تسمية المكان علامتها الدالة الأولى مما يركز أهمية الدال المكاني ليس في تحديد علاقة المكان

بالشخصية والحدث فحسب وإنما تتعدى ذلك إلى توجيه دلالات الروايات بشكل عام.

دلالات تسمية الأمكنة في الروايات هي الأخرى تتنوع مثل تنوع دوال أسماء الشخصيات، ومن الممكن ملاحظة ثلاث دوال رئيسة هي:

أ- الدلالة المرجعية:

هي الأمكنة الواقعية التي تحيط بالشخصية وتؤثر فيها وتمثل الفضاء الذي يحتضن أحداث الرواية ويجمع شتات عناصرها المختلفة.

من الأمكنة المرجعية التي كان لها دور في الروايات، حي الطرب في الزبير فقد سرد الراوي قصته بموازاة سرده لشخصيات الرواية التي استقبلها الحي في مغامرة الهروب من الجيش، ومن ثم صياغته لنهاية الشخصيات بعد القتال مع رجال السلطة. يحكي الراوي قصة تحول الحي من مكان يبث البهجة والسرور في نفوس زائريه إلى حي كئيب وموحش ومهجور أثناء حرب الثمانينات "يستعيد هذا الحي ذكرياته التي عرفها منذ سنوات، في الوقت الذي لم يسكنه غير الغجر قبل أن تدخله حضارة عاهرات بغداد... أو قبل أن تشلّه الحرب وتحوله إلى حيّ حزين كئيب يقع عند مثلث أو زاوية يحاصرها الخليجيون والإيرانيون والعراقيون".[1]

الفاو هي الأخرى كانت مسرحاً للمعارك الحربية الضارية التي جرت هناك أثناء حرب الثمانينات "الفاو– ونقل إصبعه بعيداً عن النقطة التي حددها إلى نقطة

---

[1] الحرب في حي الطرب،١٣٣.

أخرى– هنا رأس البيشة، وهذه المملحة وبساتين الفاو حيث حدثت أشرس معارك المشاة في التاريخ الحديث".[١]

رواية "رياح شرقية، رياح غربية" فضاؤها الصحراء، هنالك تعمل شركات التنقيب عن النفط، تمثل الصحراء بوصفها فضاءً للفقر والنبذ والإقصاء نلك الأمل الواعد للجنوبيين بالغنى والرفاه والحياة الكريمة، والسؤال الجذري الذي طرحته الرواية، هو: أين واقع الجنوبيين من كل تلك الوعود القادمة من الصحراء؟.

جسر الناصرية في "يوم حرق العنقاء "، مدينة السماوة في "الغلامة"، مركز شرطة العشار في "بعد خراب البصرة"[٢]، ساحة أم البروم في"الفريسة"، "خلف السدة" في الرواية المسماة باسمه، العمارة أو عماريا في"ملائكة الجنوب"، قرية "همت" الحدودية في "حسناء الهور" هذه الأمكنة المرجعية وغيرها الكثير أثرت في أحداث الرواية وفي مصير شخصياتها.

ب– الدلالة الإفتراضية "التلال الآثارية":

في مقاربة أسماء الأمكنة الإفتراضية سوف أحدد الكلام عما يمكن أن يطلق عليه "سلسلة التلال" في الرواية العراقية ونلك لعدد النصوص التي جاءت على نكر التلال، و لأهميتها في تشكيل وعي فني مغاير في دلالة المكان وبنيته السردية.

التل إسم ذو دلالة مرجعية، فهو مكان أثري مرتفع ممتد في صحراء نائية، وهو الأصل التاريخي للمدن الجنوبية المندثرة لذلك يعد جزءاً حيوياً من الذاكرة الجمعية

---

[١] اقصى الجنوب/٢٦.

[٢] الرواية لها عنوانان، الأول "مذكرات سجان" والثاني "بعد خراب البصرة".

المستعادة للإنسان. المكان المرجعي حين يخصب بالمخيلة الأدبية يكتسب دلالات جديدة في عالم الرواية .

ابتدأت "سلسلة التلال " بالاستناد إلى تاريخ إصدار الروايات المدروسة برواية "سابع أيام الخلق"، تسمية "التل" فيها إشارة للمكان الجنوبي المهد والولادة، حيث يفترض أن هنالك ديرة اسمها "الهشيمة" وهي الأساس الذي قامت عليه مدينة "الأسلاف"[١] المشيدة أسفل سفح مرتفع قليلاً سيطلق عليه لاحقا "تلّ الأربعين"، على الأرجح أن تسمية التل بالأربعين تأتي ضمن اشتغال الرواية على سيميائية الأرقام ودلالاتها مثل الرقم"سبعة"، في استثمار للمعارف الدينية والعرفانية في فك رموز الأرقام، في شمال التل سيشيد "مطلق" قلعته ويؤسس بنيان مشيخة قوية له ولأبنائه،والى جنوب القلعة يبنى مزار" السيد نور" ويكون محطّ أنظار الزهّاد وطلاب العلم "قال وهو يقوم سبابته بإشارة عريضة تنقل بها بين أطلال القلعة القائمة شمالاً فوق "تل الأربعين" وبين المزار القائم جنوباً على حافة النهر... هيهات لقد تباعد الطرفان عن بعضهما تباعد هذين"[٢]. المكان الافتراضي الذي يشيده الراوي لمدينة الأسلاف الواقعة في منخفض بين تل إلى الشمال "تل الاربعين" ومزار إلى الجنوب يعطي أبعاداً وصفية متخيلة لشخصية المكان الواقع بين قلعة في الشمال ومزار إلى الجنوب حيث تشكلت هوية المكان المهد والبداية تتشكل شخصية الذات بين عدة زوايا تشكيلية منفرجة لعدة متناقضات للتل والقلعة والمنخفض والمزار. في "كراسة كانون" ومن خلال تقديم تناص بين رؤية اللوحة التشكيلية ومدونة الرواية الخطابية، يستعير الراوي من لوحات الرسام الإسباني"غويا" رمزية رأس الإنسان بوصفه رمزاً لهوية الأنا المتفردة، فكان دائماً ما يرسم جمجمة لإنسان وجسد حيوان

---

[١] في مواضع متعددة من الرواية أشير الى أن مدينة الأسلاف المفترضة هي مدينة البصرة، ففي الصفحة ٢٥ من الرواية يتحدث الراوي عن الصاحب "المستر فوكس" ويصفه بأنه "أول مساعد حاكم عسكري لمدينة الأسلاف".

[٢] الرواية/٢١١.

كما في لوحة "الكابريتشوس"، التناص مع لوحات غويا ساهم في تشييد مكان يدعى "تل الجماجم"، تل الجماجم عبارة عن مستودعات للجماجم البشرية تركتها مخلفات الحروب "كنا واقفين جنباً الى جنب فوق تل من التراب، يرتفع على منحدر ينتهي بالخندق وبقايا السور خارج المدينة الهاجعة".[1] إن شخصية المكان الجنوبي انزاحت عن المدينة وبدأت تتشكل عند أطرافها "مدن الجماجم" مدن الموت والخراب، مدن تتعب بها الغربان والخفافيش، وليس فيها من آثار الحياة شيء يذكر "اقترحت طفلتنا أن نتم زفافنا على تل الجماجم"[2]

تكتمل بانوراما المكان وعلاقته بالإنسان بأن يكون فضاءً للموت والخراب وربما للعرس كذلك!.

يتصدر التل شارة العنوان في "تل اللحم"، يقدم الراوي المكان برؤية متواشجة ممتدة بين القرية الآثارية الواقعية، "تل اللحم" الواقعة إلى أطراف مدينة "الناصرية"، إنه صمت المذياع الذي أيقظني... يتحدث عن مكان اسمه تل اللحم"[3] وبين المكان الإفتراضي في الرواية حيث تأخذ "مرايا سيد مسلط" الراوي في رحلة هروب من البلاد يحطّان رحالهما قبل الوثوب إلى الخارج في تل اللحم" إلى تلك المراقد، حيث القباب، باتجاه المقبرة، التي يفترض بها أن تكون هناك، والتي استحوذت على كل الأراضي المحيطة بها على ثلث جنوب البلاد، ونمت بعد الحرب لتصبح بلاداً لوحدها، بلاداً غنية بالنفط".[4] يوضح المقتبس كيف يتساوق النص بين الواقعي والمتخيل، حيث امتداد مدينة تل اللحم من أقصى الجنوب وحتى "مقبرة

---

[1] الرواية/١٠٨/١٠٩.

[2] الرواية/١٠٧.

[3] الرواية/١٣.

[4] الرواية/١٣٩.

وادي السلام" يمثل كناية كبرى عن الجنوب إنساناً وتاريخاً أثناء وبعد حقب الحروب والاقتتال.

قاربت "تل اللحم" الإزاحة المكانية من المدينة إلى التل ليس للمكان فحسب وإنما للإنسان الجنوبي وجعله خارجاً عن التمدن والحضارة ثقافةً وسلوكاً، وفي الوقت ذاته يشكل التل ملاذاً آمناً من المدينة "البغي المشوهة، ونقطة انطلاق نحو وراء الحدود لذلك فإن الإزاحة نحو التل بما فيها من توصيف ظاهراتي لحالة الإنحطاط الحضاري التي وصل إليها الجنوب تمثل أيضاً خلاصاً من بطش السلطة والإحتماء من قبح المدينة في البحث عن اللامتناه[1].

مع رواية "تل الرؤوس" تعود دلالة التل لتتصدر واجهة الرواية وبشكل قد لا يختلف في الرؤية والمعالجة عن ما سبق تناوله في سلسلة التلال السابقة عن المكان/التل بوصفه مهداً للعراق القديم، "إن التلال الأثرية هي التي أثرت بطريقة وأخرى، في اكتشاف مدينة على غرار تل الرؤوس، تل حسونة، تل اللحم، تل العويلي، تل زرغل، تل شميت... ويقع "تل أسود" في الرضوانية إحدى بلدات تل الرؤوس وفي هذا المكان يوجد معتقل رهيب"[2]، الكلام عن مكان افتراضي يسمى "تل الرؤوس"، يمثل الهوية الجديدة/القديمة للمكان المعادي والذي زرع "مقابر جماعية" و"معتقلات" و"زفاة جنود الحرب"، الهوية الجديدة لسلسلة التلال تمثل المكان "السجن والمعتقل والمقبرة".

في "خلف السدة " حيث حطت رحال المهاجرين الجنوبيين في أرض جرداء عند أطراف العاصمة كانت الأرض الجديدة لا تختلف عن سابقتها بوصفها فضاءً خاوياً، فكرة الهروب والبحث عن ملاذ جديد هي التي غذّت نشوء "المدينة" المقامة

---

[1] ينظر مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ت يمنى العيد وفيها تقسيمات المكان الفني /٦٢.

[2] الرواية/٢٦٤.

في سفح سدتين ترابيتين تحيطها تلال جرداء تدعى "اليشان"، بعض الوافدين استوطن التل هنالك يوجد مزار السيد "فضل الله" وقد أقام بعضهم في المنخفض كان المنخفض خلف سدّة ناظم باشا، الذي تحول إلى مستنقع بسبب مياه الأمطار، يحجز طريق المرور أمام سكان التلة لكنهم صنعوا دروبهم الخاصة بهم التي تقودهم إلى السوق في الأسفل"[١].

وبذلك توفر تسمية المكان الإفتراضي ودلالاتها فرصة استخدام نسق الذاكرة بوصفها "وظيفة نفسية قوامها إعادة إنتاج وعي سابقة"[٢]، هذه الوظيفة تتيح إمكانية تداخل الأمكنة وتوالدها، وذلك ما لا توفره الدلالة الإسمية للشخصيات والتي تكون ثابتة محددة غالباً بأطر ثابتة.

ت- الدلالة اليوتوبية:

يقول "بول ريكور" في تعريفه لليوتوبيا "ربما كانت قدراتنا على تصور مكان فارغ نستطيع من خلاله التطلع إلى أنفسنا واحدة من البنيات الأساسية القابلة للتطبيق على أدوارنا الإجتماعية".[٣] تنطلق اليوتوبيا من فكرة اللامكان، أي تجاوز فكرة الأرضية إلى أماكن تنسجها المخيلة تعويضاً عن المكان الواقعي الذي يخنق الذات. كأن يتصور بأن هنالك مدينة أشباح، نهر دون ماء.[٤]

فضاء الأهوار، المكان الممتد بفضائه والقاسي بطبيعته والغني بأساطيره وهو جزء من المكان المهد للجنوب، يمثل يوتوبيا المكان الأليف للذات والمعادي لها

---

[١] الرواية/١٢.

[٢] معجم لالاند الفلسفي،٧٨٣.

[٣] محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، بول ريكور، ت:فلاح رحيم،٦٤.

[٤] ينظر الكتاب نفسه،٦٦.

كذلك، ويمثل الحلم والخلاص لهم في الوقت ذاته، لذلك فإن الروائيين يتعاملون معه على مستويات عدة متباينة.

حددت رواية "أيوب" ثلاثة دلالات للهور بوصفه ذاكرة ويوتوبيا فتارةً هو المنفى، وتارةً هو المشفى وتارةً هو اليوتوبيا "الجزيرة وجدول عرفات" الحلم بالخلاص ومعانقة المستقبل" المنفى، الجزيرة من حولي تداعبه الريح فيبدو وسط مياه الهور المالحة التي تطوقه من كل جانب أصغر من حقيقته".[1]

"كوت حفيظ"، والذي قيل إن الوحش حفيظ يختبئ فيه ويطلب المواجهة من أبناء الأهوار كل سنة مع اكتمال القمر، "كوت حفيظ" الذي تدور عنه رواية "مستعمرة المياه" مكان يوتوبي متواشج مع أساطير الجنوبيين عن الفراديس الأرضية والسماوية، أساطير الصبر والمقارعة والتحدي والصمود، التماهي مع فكرة طهارة النسب ونقائه المرتبطة بفكرة الغيبة والحضور.

الرواية الفانتازية "ستة أيام لاختراع قرية "، تتحدث عن مكان يوتوبي يدعى "بيت سنحة" من سمات هذه القرية "حقولنا تمتد من أطراف الهور حتى البر، ونخلاتنا مثمرة، وشجرة السدر مباركة عليها تبيت العصافير والطيور الأخرى، في قريتنا ٣١٩٢ أعور و ٣١١٤ أعمى"[2]، بيت سنحة مكان مندثر لا دلالة عليه إلا التلال "تحدث عن أشياء غريبة، قال أنها مدفونة تحت التراب، ولا بد من استخراجها لترى النور، أو تشم الهواء، كأنما يتحدث عن حيوات، ثم أوصاني بالتلال التي سمّاها "التلال المقدسة"، وقال لي لا بدّ من زيارة المقبرة، ورؤية القديسة "سنحة".[3]

---

[1] الرواية،٨.

[2] الرواية/٢٩.

[3] الرواية/٢٢.

يمثل المكان اليوتوبي في الرواية خلاصة التنوع الجغرافي والإثني الراسخ لهوية المكان، وذات التنوع يجب أن يكون ويبقى لهوية الإنسان العراقي.

إن الدوال الإسمية للشخصية والمكان تتواشج في المحكي ويعوض بعضها غياب الآخر، فإذا كانت الإسمية منها منجذبة للواقع والمرجع بحكم ما تمثّله فكرة الشخص المرجعي من هيمنة واستحواذ على الشخصية المتخيلة في وعي المؤلف والمتلقي كليهما، فإنّ الدال الإسمي للمكان يملأ مساحة المتخيّل السردي بقدرته على التداخل والإنصهار والتشكل على جسد النص. وبالمثل فإن تعدد دلالات الأسماء وأهميتها في إضاءة دواخل الشخصية وتفسير أفعالها بالمقارنة مع محدودية دوال المكان نسبياً يغني ويكثف دلالات التسمية في النص السردي.

المبحث الثاني
تلفّظ الشخصية

توطئة: التلفّظ في الخطاب السردي

يعرف التلفظ Enonciation بأنه "تسخير اللغة بواسطة الفعل الفردي للإستعمال"[1]، ويعرفه "ديكرو" أنه الحدث التاريخي الذي يتكوّن من عبارة تم إنتاجها، ويمكن أن ندرسها باحثين عن الشروط الإجتماعية والنفسية التي تحدّد هذا الإنتاج".[2] وهو يفرّق بين الملفوظ "Enonce" الذي هو الجملة بوصفها كينونة لسانية، يمكن أن تستخدم في أوضاع مختلفة لانهاية لها، وبين التلفّظ والذي يتميز عن الأول بكونه إنجاز خاص للجملة تقوم به ذات متكلّمة محددة، في وضع محدد تم إنجازه.[3] كما لا يجب أن يفهم من الشخص المتكلم، الشخص الذي أنتج العبارة فعلاً وإنما هو الشخص الذي يكوّن معطى بوصفه مصدراً للتلفّظ.

وقد استند "باختين" لعملية التلفّظ في وضع رؤيته الحوارية للنصوص والخطابات "ينشأ التلفّظ بين شخصين منتمين عضوياً للمجتمع، وإذا لم يكن هناك محاور فعلي فسوف نفترض مقدّماً هذا المحاور في شخص لنقل أنه ممثّل طبيعي للفئة الإجتماعية التي ينتسب إليها".[4]

التلفّظ فعل لغوي موجّه من شخص ما إلى الآخر، فهو يتطلّب متكلّماً ومتلقّياً، وهو ليس عملاً خاصاً بالمتكلّم وحده ولكنه نتيجة لتفاعله مع المستمع.

---

[1] المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانغونو، ت:محمد يحياتن/٥٢.

[2] القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان/٦٤٦.

[3] نفسه/٦٤٦.

[4] المبدأ الحواري، تودوروف، ت فخري صالح/١٢٢.

إن الذات المتكلّمة تمتلك تلفّظاً أو خطاباً موجّهاً إلى المخاطب حول موضوع معين يشترط بدوره سياقاً، فالكلمة في المحور الأفقي تنتمي للذات الكاتبة والمخاطب، وفي المحور العمودي للنص والسياق، وتعد نقطة تقاطع النصوص والكتابات الأدبية السابقة وذلك ما يمثل جوهرها الحواري الذي اجترحه "باختين" ومن بعده "جوليا كريستيفا".[١]

الخاصية الأخرى للتلفظ بحسب وجهة النظر الباختينية هي أن التلفّظ العادي الممنوح معنى ومغزى يتألف من جزأين، جزء لفظي مدرك أو متحقق، وجزء متضمن، وهذا السبب الذي يجعل من الممكن مقارنة التلفّظ بالقياس الإضماري"[٢]، ولذلك فإن الجزء الضمني للتلفظ الذي يتعلق بالأفقين الزماني والمكاني، وبدلالة العبارة لا يقل أهمية عن الجزء المنطوق منه.[٣]

إنَّ تلفّظ الشخصية يدرس ضمن عدة مستويات متمايزة: الخطاب المباشر ويكون بطريقتين "الحوار، المونولوج الداخلي"، الخطاب غير المباشر يكون من خلال توسط الراوي في نقل كلام الشخصية، وله عدّة أنواع "الخطاب غير المباشر، الخطاب غير المباشر الحر، الخطاب المسرد، المونولوج المروي".

أ- الحوار:

الحوار "نقل مباشر لخطابات تنسب إلى شخصيات أو تنسب إلى النفس في هذا الظرف أو ذاك، علماً أن هذا النقل يجب أن يتطابق مع ما يفترض أنه قد قيل"[٤]. تقوم جدلية الحوار المباشر أو الخارجي على اختراع أصوات الشخصيات مع

---

[١] ينظر الصوت الاخر في الرواية العراقية، باسم صالح،٢٥.

[٢] المبدأ الحواري، تزفيتان تودروف،٦٧.

[٣] نفسه،١٢٠.

[٤] فكر اللغة الروائي، فيليب دوفور، ت: هدى مقنص/٤٥.

اختفاء الكاتب "المقنن"، فلا بدّ من ظهوره في ترتيب الردود وفي التعليق ووصف الإشارات والإيماءات وكذلك الفراغات.

ظلّ الحوار السردي مجال جدل واسع لأنه يمثل حدين متباينين، فمن جهة هو الأسلوب الأمثل لعرض الشخصية وتمكينها من النطق والتعبير عن نفسها نفسياً واجتماعياً مباشرةً وبدون وسائط، ومن جهة أخرى، أن وجود الحوار بشكل طاغ في الرواية يخرجها من فضاء الكتابة إلى فضاء الشفاهية مع ما بين الإثنين من تعارض واضح، ذلك ما دعى بلزاك للقول: "فلنقل بصوتٍ عالٍ إن الحوار هو الشكل الأخير من الأشكال الأدبية الأقل تقديراً والأكثر سهولة، تقليد الحديث يعني نسخه "[1].

وقد فنّد "جينت" سيادة "العرض" وهيمنة المشهد في الرواية، فيقول: "على عكس التمثيل المسرحي، لايمكن لأية حكاية أن تعرض أو تقلّد القصة التي ترويها، إن السرد الشفوي أو المكتوب، واقعة لغوية وإن اللغة تدل دون أن تقلّد"[2]، لذلك فإن شعرية الحوار السردي في الرواية تكمن في خضوعه لتقنين وتكثيف شديدين يضيف لخطاب الحكي ويلامس سمات الشخصية ودورها بشكل حاذق لا يصيب النص بالترهل أو يخضعه لثرثرة أو هذيان قد يخرج الرواية من جناسيتها الكتابية.

ولا بد أن يعبّر الحوار عن اللغتين الفردانية النفسية، والجماعية الإجتماعية، ويفضل أن يعنى بسياق النطق والشفرات التي يتضمنها "حركات، تعليقات، وصف الفضاء المحيط" على حساب المنطوق، فالمسكوت عنه أهم دائماً من الذي يقال.[3]

---

[1] المصدر نفسه/٤٦.

[2] خطاب الحكاية/١٧٩.

[3] ينظر فكر اللغة الروائي/٥٠، ٨٠.

من بين روايات تتميز رواية "رياح شرقية رياح غربية" بشعرية الحوار السردي، فحوارها كان مكثفاً، قصيراً، معبراً عن الشخصيات، دالاً بما حول القول من تمثيل وأداء تعبيري بالإضافة الى اللغة المكثفة،على سبيل المثال الحوار الذي دار بين الراوي وبين الآخر المهندس" حسام حلمي"

"حسام حلمي: ماذا تقرأ

الراوي : روايات على الأغلب

قال ضاحكاً: لجرجي زيدان؟

ولكن لماذا خطر بباله جرجي زيدان دون كل الناس!؟

-لا.. لكتّاب آخرين.. عرب أجانب"[1]

عَبر الحوار عن العلاقة الصراعية بين الراوي "الجنوبي" وبين الآخر "ابن العاصمة"، يتميز الجنوبي بولعه بالقراءة وتثقيف الذات، بالمقابل كشفت محاولة انتقاص الآخر من الراوي بقوله " قال ضاحكاً: لجرجي زيدان " عن سخريته من ممارسة القراءة، وذلك ما يشكل فارقاً واضحاً بين الجنوبي وغيره، فحسام حلمي لا يقرأ على الأرجح ولا يعرف من الروائيين سوى الإسم المذكور.

في الرواية ذاتها استخدام لتقنية الحذف في الحوار مع تركيز على الأداء التمثيلي لتبليغ الدلالة، ففي حوار الراوي مع "أبو جبار" نقرأ هذا الحوار:

"الراوي[2]: ستيفان يريد يذهب مع الموكب.. هو ودنخا

قال غير مصدق: أكيد أنت تمزح

قلت له: إنني لا أمزح، فأخذ يضحك واهتز كرشه مثل قربة كبيرة ارتطمت بشيء

- لكن ماعلاقة استيفان ودنخا بهذه القضية!؟

---

(1) الرواية/٥٢.

(2) الكلمة توضيح وغير موجودة في نص الرواية.

كنت منشغلاً بتغيير ثيابي...

- ربما أرادا أن يستمتعا بوجودهما بين الرجال

هز رأسه في حيرة غير مقتنع بذلك الجواب".[1]

الراوي لم يستدرج إلى ما أراده "أبو جبار" من الخوض في أحاديث لها مساس بالمسألة الطائفية، فكان الحوار مشحوناً دلالياً مضمراً لحوار غير معلن مركزاً على اتخاذ الراوي موقف اللامبالاة مع توجيه مشاعر الريبة والشك إلى المحاور ورغبته في إثارة مثل هذا الحديث، ودلالة الحذف للحوار الوارد تفسر على أنها تأكيد عليه أو إعلان له على مستوى الخطاب.

حوار رواية "درب الزعفران " فيه ترهل و جاء مثقلاً بشرح الأفكار والتفسير النفسي للشخصيات، مثال ذلك الحوار الذي دار بين الراوي النخبوي الذي يعيش محاطاً بأسوار عالم الكتب والألوان والأحلام الأيديولوجية وبين عشيقته "تقاب" الموظفة "الغانية" ممثلة العالم المادي المفتوح على الفضائح والفضائع والابتزاز يدور بينهما حوار مباشر طويل يستغرق "ثمان وعشرين صفحة من صفحات الرواية"!.

استغرق الحوار المباشر في "شروكية " و"الغبش " معظم صفحات الروايتين.
تراوح حوار "شروكية " بين مونولوجات غنائية مطولة وحوارات مباشرة مكررة تدور عن متوالية" الفقر، القهر، السجن" التي تعانيها شخصية الشروكي، مع تعطيل شبه نهائي لإيقاع الحدث وانسيابيته، فالشخصية الرئيسة كانت مستغرقة في مونولوجات وحوارات غنائية متواصلة، كلّ ذلك قد جعل من الرواية تبدو وكأنها نصّاً مسرحياً

---

[1] الرواية/٢٩.

ميلودرامياً[١]، فقد تحدث الراوي عن شخصيات مدينة الصدر وحكى المآسي التي تعرض لها جيل حرب الثمانينيات والذي افترس من قبل عدوّين هما نبذ العاصمة بوصفها نسقاً ثقافياً واجتماعياً للشروكية وقمع السلطة البعثية لهم مع استمرار الحرب التي غيرت مفاهيم العلاقات الإنسانية بين الأقارب وجعلت أجسادهم نهباً للتدمير والفناء، لكنّ الرواية سقطت في فخ اللغة المسرحية الغنائية.

"الغبش" هي الأخرى كانت متوالية حوارية طويلة تقوم بنقل الواقع نقلاً استنساخياً مما جعل منها نصاً شعبياً شفاهياً[٢]، إذ أن أهم ما يميزها عن الروايات التي استوحت الفضاء الريفي للجنوب هو استخدامها للغة المحكية الريفية "الجلفية"[٣].

الشيخ حسون: ها ولك نويهي... يايب وياك سديخان

فضجّ الحاضرون بالضحك، فرد عليه سدخان

– آنه وياه بخدمتك محفوظ".[٤]

لقد شغلت مسألة أرجحية اللغة المحكية أو الفصحى في الحوار الباحثين والروائيين زمناً[٥]، فمنهم من يؤيد اللغة الفصحى، ومنهم من ينادي باستخدام اللغة الدارجة لأنها تمثل لغة الجماعة الإجتماعية بطريقة أكثر موضوعية من غيرها.

---

[١] الميلودراما "تمثيلية أو مشهد تمثيلي يتميز بالعاطفة المثيرة والأحداث الفاجعة"، معجم النقد الادبي/كامل عويد العامري/٢٧٠.

[٢] أظن انها اقرب للسيناريو التلفزيوني وفيها مقومات سيناريو من اهتمام بالحوار وتأثيث المشاهد والتركيز على ايقاعية الفضاء الزمكاني للأحداث. وقد سجل الناقد المغربي "عبد الملك مرتاض" ذات التحفظ على الروايات التي ترتكز على الحوار المباشر في تطور الشخصية "نحن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثل على الخشبة، أم نقرأ رواية كتبت ليقرأها القراء حيث هم" نظرية السرد/١١٧.

[٣] الجلفية مصطلح متداول في لغة العامة توصف به اللغة الخاصة بالمجتمع الريفي ولا يفهمها ابن المدينة وهو مصطلح يدمج الشخصية بلغتها وما تتفوه، فالجلف صفة للفرد لكنها استخدمت في توصيف اللغة.

[٤] الرواية/١١.

[٥] ينظر مشكلة الحوار في الرواية العربية، نجم عبد الله كاظم،٨٤ /٨٥ ،الكتاب بالمجمل يتحدث عن هذه المسألة.

لكنّ هذا الخلاف قد خفتت حدّته لاحقاً بعدما تعمّق وعي المؤلفين بنظرية السرد الحديثة والتي تجعل العالم المتخيل للمحكي نظيراً حوارياً موازياً لعالم الواقع وليس تقليداً أو نسخاً تصويرياً له، ففي ذلك يقول نجيب محفوظ " ليست الواقعية صورة لما يقع لكن لما يحتمل وقوعه، فالشخص في الحياة ليس هو حرفياً في الرواية".[1]

إنّ العديد من الكتاب في الروايات المدروسة قد امتلكوا حاسة فنية ثاقبة في التعامل مع لغة الشخصية فقد صيغت صياغة تجعلها تعبر عن نفسها ومجتمعها بصدق من مع الاهتمام بشعرية الحوار وبلاغته السردية من ناحية أخرى.

رواية "الصليب" كانت حواراتها مصداقاً لما ذكر، ففيها يخاطب أحد الفلاحين إسمه "عباس" عواد أبو المحاكم: "أي، يا عواد، صرت تتكلم مثل الأفندية من يوم صاحبت المعلمين، أي، حك يا أستاذ، ماذا قال الراديون"[2]

واشج الحوار بين وعي الشخصية الريفية التي تتصور أن الثقافة مقترنة بطبقة الأفندية وحكراً على وظيفة المعلم، وبين تقليد مقنن للغة الريفية الدارجة بتكرار كلمة "أي حك" و"الراديون"، وتضمن الحوار وصفاً ضمنياً "لعواد أبو المحاكم" فهو من بيئة فلاحية فقيرة ولم يؤت حظاً من التعليم لكنه تمرّد على واقعه وأخذت تغريه الأفكار الوافدة فصار يقرأ ويستمع ويتحدث كثيراً، وفي ذلك توصيف بليغ لأغلب الشيوعيين المنحدرين من أرياف الجنوب.

أولت روايات ما بعد ٢٠٠٣ أهمية للغة المحكية، والمسألة تتعلق بإشاعة الثقافة الشفاهية[3]، والطابع المحلي للثقافة الجنوبية "لغة، عادات وتقاليد " والسبب الآخر

---

[1] المصدر نفسه/٦١.

[2] الرواية/١٠.

[3] في معجم تحليل الخطاب تعني الشفاهية بمقابلة الكتابية "الموجات المسموعة وملفوظات تمر عبر قناة المشافهة، وهذه الأخيرة تسمح بتخزين معلومات ونقلها عبر الزمان والمكان" /١٩٧، ومن مواصفات الشفاهية تكون مستقلة عن السياق.

هو اتجاه الروايات الحداثية للاهتمام بثقافة الهامش وتبيان التقاطعات والتجاذبات بينها وبين ثقافة النخبة. فالشفاهية أحياناً تكون أبلغ من الفصحى في إيصال الدلالة للمتلقي، مثال ذلك يدور حوار في "مكنسة الجنة " بين البطلين الراوي "رمزي" و"وداد" عن رسم جداريات الرئيس:

"ناولته خرقة بيضاء ليدمغ جبين الرئيس الذي سال عليه اللون البني الفاتح، وقلت له بأن هذه لعنتي، سال اللون على عيني الرئيس، ولما رفع اللوحة وقلبها، تدافعت قطرات أخرى من الصدغين والأذنين..."

- زيّنت راس الريّس..

- عبد.. أنته شايف عبد يرسم"؟[1]

رغبة "وداد" في انتهاك المحظور السياسي، عندما قال "زيّنت راس الريّس" ونزوع الراوي نحو تأكيد مخاوفه من فعل الإنتهاك هذا بانتقاصه من وداد "أنته شايف عبد يرسم". السخرية اللفظية من شخصية الريّس قد جمعت بينهما في فعل المحظور السياسي، وكانت دائرة الإنتهاك هي الثيمة الرئيسة للرواية.

في" خلف السدة" حوار بين "صادق النجار" وشقيقه "قدوري" يدور عن شخصية الرئيس "عبد الكريم قاسم":

"أخذ قدوري جرعة من القنينة متلذذاً. أغلقها بصعوبة... وقال بصوتٍ عال: يتآمرون عليه، هااا منو يتآمر؟، هو اللي يتآمر على الأمة العربية، ليش ما يتوحّد ويّه مصر، ليش طرد رفاقه اللي شاركوه بالثورة، ها يابه، وانت صاير لي سياسي، وين بأنصار السلام لو بالمقاومة الشعبية، لك يا مقاومة شعبية يا بطيخ".

---

[1] الرواية/٤٥.

نهض "قدوري" فجأة واقترب من الخزانة... حاول أن يتوازن في وقفته أمام الصورة، ثم استجمع لعابه وبصق عليها بقوة، استل خنجراً وراح يمزقها، استبدّ الغضب بصادق، حاول أن يثنيه وقال له بصوت خافت:

– ليش هيجي ليش، أبو الفقراء هذا

ردّ قدوري بوجه أصفر ممتقع وعينين جاحظتين

– أنجب لك، أنجب أطرش، طرطور"[1]

في الحوارية توصيف دقيق لفئتين من المهمشين الجنوبيين الذين استوطنوا العاصمة، فئة يمثلها قدوري لا تملك قيماً أو أخلاقاً مما جعلها تتبنى أفكار من ينتهج سبيل البطش والقوة، من خلال الإنضمام لمجموعات الحرس القومي، الفئة الثانية التي يمثلها "صادق النجار" وهم البسطاء، الناس الطيبون، المتسامحون، الذين يحبون الآخر/الرئيس لأنهم شعروا أنه قريب من آمالهم وتطلعاتهم، ولم ينظروا يوماً إلى اختلافه عنهم مذهبياً.

لغة الهامش الإجتماعي الآنفة لم تستخدم في الرواية بوصفها مؤشراً عاماً على لغة الشخصيات وإنما وردت في هذا الموضع استثناءً بغية التوصيف الدقيق لشخصية "قدوري" والتي كانت همجية وثملة في المشهد .

غالباً ما تكون "لغة الجدّات" مطعّمة بالحكم والنوادر والأمثال والأشعار الشعبية، ولكونهنّ لم يتعلّمن في المدارس ولخبرتهنّ في الحياة فذاكرتهنّ قابلة لاستيعاب وتمثّل الثقافة الشفاهية، وقد ردّدن أشعاراً شعبية في روايات "ياكوكتي، الغلامة، خلف السدّة، حسناء الهور"، في روايتي "الغلامة" و"حسناء الهور" ردّدت الخالة "فخرية" والزايرة "ناظمية" الأبيات الشعبية ذاتها:

" سباعنه بالجول نامت

---

[1] خلف السدة،١٠٣،١٠٢.

ونثيانه للنذل دامت

وحريم المعزة وين هامت"

هذه الأبيات في" الغلامة" وقد أضيف إليها في "حسناء الهور"

"صعدت على العالي وتعلّت

ونطاسة الحنّة تحنّت

حديثة وبعدها ما تهنّت".[١]

فتاة الأهوار تعبر عن حبها بالقول: "بالعباس أحبك.. العباس عليك أنته همّ تحبني "[٢]، أما الصبي الأسود "سلمان" والذي يهوى السباحة في نهر الخندق المالحة، يصف علاقته بعوالم الماء الغريبة:

"أنا لا أخاف أبا الزمير، ولا عبد الماء، ولا الضفادع، إلا الرفش فهو كالحنفيش الله يستر، حمداً لله أن الحنفيش لا يرتاد نهر الخندق".[٣]

مع روايات المنفى برزت ظاهرة مهمة في الحوار، وهي"اللغة الإنتهاكية" مثل "ذكر العورات، الحديث بالبذاءات، المساس بالمقدس الديني" وذلك يعود لسببين، الأول محاولة تعرية الواقع وتوصيف شخصياته كما هي من خلال تقشير سطح اللغة المتين والوصول إلى الجذر أو القاع الذي يوصل بالمسكوت عنه والمخبوء تحت الواجهات المزخرفة خاصةً إذا كانت تلك اللغة تمثل شخصيات هي الأخرى من القاع، وتشير للمحظور الجنسي" تخفي اللغة الجنسية المقموع السياسي، الاضطهاد الفكري، كما تلوّح به وتحاول أن تقوله وتصير لغة سياسية"[٤].

---

[١] الغلامة/٧٧، وحسناء الهور/٤٥.

[٢] حسناء الهور/٧٦.

[٣] يا كوكتي/٣٩.

[٤] في معرفة النص-يمنى العيد/١٩٣.

السبب الثاني موصول بالأول، وهو أن هذا النوع من اللغة كان يمثل موضة شائعة عند الروائيين ليس العراقيين فقط وإنما العرب أيضاً في الربع الأخير من القرن العشرين بوصفه شكلاً من أشكال فضح المسكوت عنه سياسياً واجتماعياً.
مع بداية القرن الحالي بدأت هذه اللغة تنحسر شيئاً فشيئاً فقد بلغت مداها في الاستخدام وصار ضرورياً للرواية أن تبحث عن بدائل تعبيرية جديدة.

من أمثلة اللغة الإنتهاكية في رواية تحدثت عن مجتمع الحرب واللغة التي يتداولها الجنود، استغل الجندي "جلال" فرصة ضلالهم لطريق الوحدة العسكرية ليخاطب النائب ضابط بلغة مختلفة عما كانت في المعسكر:

"جلال: اسمع ليس هناك الآن جندي مكلّف أو متطوّع، أنا أقود سيارتي، أنا من يقرّر، "خراي" عليك وعلى رتبتك".[1]

الكلمة وبكل ما تحمله من بذاءة كشفت عن درجة الكبت السياسي الذي يعاني منه الجنود في الحرب والذي يجد مجالاً للتنفيس والظهور إذا أتيح له الظرف المناسب واستعداد اجتماعي ونفسي من قبل الشخصية للكلام بتلك الطريقة.

في موضوعة "اللغة الإنتهاكية" يمكن المقارنة بين رواية الحرب التي كتبت في الداخل "أقصى الجنوب" وبين الرواية السابقة، نجد أن لغة الجنود بوصفها لغة "جماعة مهنية" وفي ظل أجواء الكبت والخوف من العدو دائماً ما تتضمن بذاءات أو نكات جنسية أو حديث عن المرأة وجسدها، فتلك اللغة توفر طاقة تفريغ انفعالي للتوتر، يتكرر ذات المدلول في الروايتين مع اختلاف في الدال، فالوصف بدا محتشماً في أقصى الجنوب "يقول العريف "كريم عبد العباس" للجنود: "في الأسبوع الأول يفكر الجندي بأطفاله وفي الأسبوع الثاني يفكر بأطفاله وزوجته، وفي الأسبوع الثالث أقول لكم وأناعلى ثقة كاملة أنه يتحرّر من أطفاله ويفكر بزوجته!."

---

[1] الحرب في حي الطرب/١٢.

"ضحكنا" متخيلين العريف ينوء بشاربه الكثّ محاولاً تقبيل زوجته"[١].

أما جنود "الحرب في حي الطرب" فهم بأجمعهم ما عدا "علي"ا، تدور على ألسنتهم النكت والعبارات الجنسية الفاضحة والألفاظ النابية في حوارات متواصلة.

في الرواية ذاتها هنالك وصف مباشر لمشهد مواقعة جنسية بين أم وأب الراوي "عبد الحسن بدر" وقد كان يتلصّص عليهما وهو طفل، الحوارية الجنسية التي تضمّنها المشهد لم تضف شيئاً لمعرفة شخصية المتحاورين تبدو مذكورة لغرض الإستعراض[٢] وقد كان من الممكن الاكتفاء بالحدث دون توصيفه.

اللغة الإنتهاكية أسلوب اعتمدته روايتا "ياكوكتي"، و"تل اللحم"، ومما يميّز الرواية الأخيرة كثرة الحوارات على لسان البطلتين" فطيم بي دي" و"معالي الموسوي" وكان في الحوارات اشتغال على لغة المرأة وتمايزها عن لغة الرجل أولاً، ومن ثم اشتغال على لغة الطبقة الإجتماعية والمستوى الثقافي التي تنتمي إليهما كلتا المرأتين: فالراوي الرجل اجتهد في تقمّص لغة المرأتين ونقلها نقلاً واضحاً للمتلقي:

"قالت لها معالي: والحب؟

فعلقت فطيم بي دي وهي تنفث حسرة

– الحب مستحيل بهذي البلاد ابنيتي، قطنة وشيلها من أننك، الرجال عندنا ما يعرفون يحبون، الحب يحتاج مهارة وفن، والرجال عندنا أسطوات بكراهيتهم، كلهم فنانين بالإحتيال على البنات...

فقالت معالي: لكني ما أريد أسيد لوتي؟

---

[١] الرواية/٦٢.

[٢] قد تبدو كلمة الاستعراض غير دقيقة نقدياً؟ قد تشير إلى العقد والاكراهات الجسدية والجنسية التي يقع المؤلف/الراوي تحت وطأتها هذا ما نتناوله لاحقاً.

– مع أسيد لوتي نستمر ونعيش أني وأنت، ونخلّي قيمة للقحبات ولنسوان البلاد، هذه شغلة تدر الذهب وتجيب السلطة، أكبر واحد بهذي البلاد عقلة هنا..."[1]

الحوار المباشر كان توصيفاً دقيقاً لشخصية "أفطيم بي دي" بألفاظها ووعيها الثقافي والسياسي، إيماءاتها، حركاتها وطريقتها في التفكير وإيقاع الآخر، بالمقابل تبدو "معالي" متعلمة تتّسم شخصيتها بالرومانسية، مع ملاحظة أن الحوار جاء باللهجة المحكية القريبة من الفصيحة حتى تكون قريبة لفهم المتلقي العربي.

في روايات ما بعد التغيير تراجع استخدام هذه اللغة في الحوار "عموماً"، وقد بقيت الموضوعة مستجيبة لتوجهات المؤلف وموضوعة الرواية وخصوصية خطابها، ففي العينة لم تعد تلك اللغة التي جاءت في روايات المنفى للظهور بقوة إلا في روايتي "حسناء الهور" وهي لغة لم يتبناها الراوي وإنما جاءت فقط على لسان شخصيات من طبقات اجتماعية دنيا.

أما في "مكنسة الجنة"، فقد حضر "نسق البذاءة" تارةً بالوصف المباشر من قبل الراوي وتارةً من خلال حوار الشخصيات لكن بأسلوب التلميح بديلاً عن التصريح وبالإيماءة بديلاً عن اللفظ المباشر مما أضفى جماليات على حوار الشخصيات:

"فهم وداد كل تلك الحيلة من سلوان، بل اقترح عليه حيلاً أخرى للخروج من هذا الفصل الممل، وهو الذي سحبه إلى أحد زوايا حائط المراحيض الذي تنز منه النشادر، وأقنعه بـ "إنهم ينظرون إلينا الآن!.

– منو؟

– القرّاء"[2].

[1] الرواية/٧٣.

[2] الرواية/٤٥.

في "حقول الخاتون" الراوي الهارب من السلطة في عربة للغجر الذي أطلق على نفسه اسم "زهران الكاولي"، عندما يسرد روايته يتكلم بلغة نخبوية عالية لكن في حوارته مع الشخصيات الأخرى تهبط لغته إلى البذاءة والإسفاف وكأن السرد والحوار المباشر لشخصيتين مختلفتين وليس لواحدة، وهذا مما يؤاخذ على لغة الرواية.

رواية "ملائكة الجنوب" على النقيض من روايتي "الحرب في حي الطرب" و"تل اللحم" لم تتضمن أي عبارات مكشوفة أو لغة جنسية صارخة "وصفاً أو حواراً ".

هنالك حوارية جرت بين "نور الملاك" و"فوزي طاعون" عبرت لغة الأخير عن شخصية الرفيق الحزبي تعبيراً دقيقاً:

"أنت تتفق معي يا سيد نور، أن هذا ما يريده الحزب والقائد من شعبه، يريد منهم أن يكونوا يداً واحدة متكاتفين في السرّاء والضرّاء، لا فرق بين طائفة أو دين".[١].

من مميزات الحوار السردي الناجح أن يتضمن الإشارة إلى لغات الجماعات الإثنية وهذا ما لم يلاحظ في الروايات فلا فرق في اللغة بين المسلم والصابئي والمسيحي واليهودي، قد يكون السبب أن تلفّظ الجماعة الإثنية في الجنوب ليس بالوضوح أو الفرق مثلها مثل الجماعة الجغرافية "بادية، أهوار، ريف، مدينة".

يبدو واضحاً في حوارات الأقليات الإثنية الجنوبية "صابئية، يهودية، مسيحية " تحضرها وقربها من لغة أبناء العاصمة باستثناء الأقلية الزنجية والتي هي الأدنى في هرمية السلم الإجتماعي.

شخصية "فرهاد الكردي" تخاطب المذكر بضمير المؤنث، وتلفظ حرف الدال "زاي" دلالة على ضعف إجانتها للعربية: "ساعديها تره هزي ابن الساحر".[٢]

---

[١] ملائكة الجنوب،٥٨٨.

[٢] حجاب العروس/٥٦.

ب- المونولوج الداخلي:

هو اشتباك الشخصية مع محاور سواء أكان وهمياً أو لا يُجيب لاي سبب كان.[1]وقد ترجمه بعضهم الى العربية "المناجاة"،وهي القصص التي تنحو منحى وجدانيا وسايكولوجيا ويركز فيها على وعي شخصية واحدة تكون أكثر استخداما للمونولوج الداخلي في الرواية ،ومن أمثلة تلك القصص روايات تيار الوعي[2].

في الروايات ذات المتن الميتا سردي كان "المونولوج الداخلي" الأداة الأهم التي اتخذتها شخصية الراوي/البطل للتعبير عن أفكارها ومشاعرها ونظرتها للآخر وللأحداث والواقع والتاريخ، حيث الشخصية الرئيسة تمثل القطب الذي تدور حوله عوالم الرواية، والشخصيات الأخرى يكون دورها ثانوياً مقابل البطل.

الراوي في "كراسة كانون" يستغرق في استدعاءات متواصلة للرسام الإسباني"غويا" ليستعير من أدائه التشكيلي أداةً نصياً لمقاربة الواقع المأساوي "فماذا أفعل كي أحصل على قناعك؟ وما الذي أكسبه أو أتخلّى عنه كي أستبدل بوجهك الذي رسمته قبل مائتي عام وجهي الذي يطالعني الآن"[3].

في "الغلامة" كان المونولوج مرآة لما تريد الراوية طرحه عن الغلمة أو ظاهرة الجنسية المزدوجة التي تعانيها مع معالجة تداخل هذه الظاهرة بالأفكار السياسية:

"ترى كيف ستفرّق بين القتلة وغيرهم؟ أعني كيف يبدو المجرم؟ فتاة يبدو كفتاة أعني يبدون كفتيات معاقات قبل أن يتحولوا إلى مجرمين، يبدون ناعمين رقيقين، مملوئين بالأسرار والشفافية، وجوههم تجمع بين الرجولة والأنوثة".[4]

---

[1] ينظر النص الروائي تقنيات ومناهج، مصدر سابق/٥٢، ويثير الكاتب سؤالاً عن تقنين هذا الأسلوب ضمن الخطاب المباشر أو الشكل السردي.

[2] ينظر: نظرية السرد، عبد الملك مرتاض/١٢٠، يقول المؤلف "وربما قيل النجواء " تعني في اللغة العربية حديث النفس ونجواها"/١٢٥.

[3] الرواية/٨٥.

[4] الرواية/٢٠.

مردان" في "مستعمرة المياه" يعتزم ترك المدينة واللحاق بوصية الآباء، يهيّئ نفسه لخوض الأخطار بمونولوجات مطولة تعبر عن خلجاته "أننا ممن كان الهور لهم الرئة التي يتنفسون بواسطتها، لا نصغي إلا لنداء قديم يأخذ مشاعرنا وأحاسيسنا، إذ سرعان ما يأخذنا الماء بزوارقنا ومشاحيفنا التي تضيع وسط صخب مياهه إلى تلك الدالّة الموصولة بالذاكرة عبر ممرات غامضة".(١)

ت- الخطاب غير المباشر:

عندما يتوسط الراوي في تقديم كلام الشخصية ويدمج خطابه مع خطابها ينشأ الخطاب غير المباشر، يطلق "جينيت" على هذا الوصف "الحكاية الخالصة" حكاية يتوسط فيها السارد وتذوب فيها ردود الشخصيات وتتكثف في شكل خطاب غير مباشر في مقابل التمثيل المحاكاتي المقتبس من المسرح".(٢)

وللكلام غير المباشر ثلاثة أنواع:

- الخطاب المنقول:

وهو "خطاب منقول بصيغة الغائب يأتي بعد فعل القول أو في معناه ولا يكون مسبوقاً بعلامات تنصيص"(٣)، يعد أقرب الأساليب للوصف المباشر حيث فعل القول يفرق بين كلام الراوي والشخصية، يطلق عليه أحياناً "الخطاب المحوّل" ويكون حضور السارد فيه أكثر تجلياً في تركيب الجملة".(٤)

---

(١) الرواية/١٧.

(٢) خطاب الحكاية/١٩٧.

(٣) معجم مصطلحات نقد الرواية/٨٩.

(٤) خطاب الحكاية/١٨٦.

إن العديد من الرواة وإن تحدثوا عن شخصياتهم بصيغة الغياب إلا أنهم يفضلون نقل كلام الشخصية نقلاً حرفياً من خلال وضعه بين علامتي تنصيص، وهي مسألة تتعلق برغبة الراوي في أن يكون أميناً في نقل كلام الشخصية.

يروي "علي" حادثة تعرض لها في صغره عندما حاولت سلطات النظام تسفيره إلى الخارج "أصعدونا في شاحنة جارنا أبو يوسف الذي رفض أن يسوق السيارة وقال أنه لا يمكن أن يفعل مع جيرانه الذي عاش معهم عمره، وبعد لحظات جاءت أمي وصاحت بهم تسفرون علي وإحنا عرب".[1]

رواية "حجاب العروس" استغرقها كلياً خطاب الشخصيات بأنواعه المتعددة، ومنها الخطاب غير المباشر، مثال على ذلك: "سمع جبار الكاظمي يقول: إذا وصلت المطابع من الهند فستكون النجف بيت الشعر والأدب وستنتشر قصائدنا في كافة البلدان العربية... وعقّب الشيخ غالب الحلي قائلاً: يا ولدي العلماء من رجال الدين حين اقترحوا جلب مطابع من بومباي ليس لغرض نشر الشعر، بل لأنهم اكتشفوا أن الكثير من أبناء بلدنا لا يقرؤون".[2]

رواية "حسناء الهور" بالمثل مع سابقتها تميزت بالخطاب غير المباشر، لكثرة الشخصيات في الرواية وتباين مواقفها، وهي من الروايات التي طغت فيها اللغة الشفاهية، مثال على ذلك: "أمسك فليح بتلابيب الشيخ وصاح به إحنه أنريدك اتّون وتنوح على الحسين مو تحجي بالفلوس، قال له الشيخ فاضل مذعوراً بس هذا حرام والإمام الحسين عليه السلام، ما يحب الحرام على مود شنو استشهد؟".[3]

- الخطاب غير المباشر الحر:

---

[1] الرواية/١٨٢.

[2] الرواية/٣٥.

[3] الرواية/٧٧.

هو خطاب منقول لايسبقه فعل القول ولا قوسان ولا نقطتان وهو يستخدم ضمير السرد وتظهر عليه آثار الكلام الشفهي التعجب خصوصاً"[1]، ما يميزه أنه يدمج بين خطاب مصرح به وخطاب داخلي، وفيه يصوغ السارد كلام الشخصية كما يبتغي بدون التزام بالقول اللفظي وإنما بفحواه فقط، فلا شك أن الراوي لا يستطيع أن ينقل إلى ما لانهاية من كلام شخصياته ولا بد له من الإختصار والدمج ورفع الفواصل، والأمثلة على ذلك كثيرة منها، الراوي في "بعد خراب البصرة " يتحدث عن مدرس التاريخ "ناصر جابر" "كان صديقي أستاذ التاريخ قد حدثني عن تجارب الحياة، هذه التجارب، تجارب الشعراء والعظماء، كلها أكدت أن أشقى ما يشقى به الناس في مدنهم وبين ذويهم هو الخضوع، الخضوع للآخر"[2].

وفي "شروكية" يتحدث الراوي نيابة عن جده وجدته: "جدتي.. التي تتحدث بصوته عن سنوات الجرح عن سنوات التموين وقماش الجوبان عن السرقات الخفية التي تسد رمق المواصلة، كانت تقول أشياء تحرق أعمارنا في لهيب من نيران المخاوف".[3]

في "أيوب" يتحدث الراوي عن صديقه فيقول: "أثار دهشتي أكثر بعد أعوام، إذ أصبح من أشد أعداء السياسة، وراح في لقاءاتنا يستهزئ من المبادئ والقيم التي ناضل من أجلها طويلاً... مما جعلني أدرك تماماً أن أمراً خطيراً قد وقع لأيوب، وأنه قلب الرجل رأساً على عقب".[4]

إن هذا الأسلوب يمنح الراوي الفرصة لاستبطان وعي الشخصية وتعريف المتلقي بسلوكها وهواجسها مع بروز ذاته الشخصية أو الوظيفية في إدارة التلفظ.

---

[1] معجم مصطلحات نقد الرواية/٩٠.

[2] الرواية/٩٦.

[3] الرواية/٩.

[4] الرواية/١٥.

- الخطاب المسرد:

كما يدل اسمه على ذلك، أقوال الشخصيات تمتزج تماماً بالمسرود، "بحيث يكون المضمون الدلالي وحده ما يميّز بين الخطاب والسرد"[1]، فلا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصله كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية، وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشد اختصاراً له[2].

إنَّ هذا النوع من الخطاب يتيح للراوي تأويل أقوال الشخصيات وسلوكها، والقارئ من ناحيته يضّطلع بمهمة فرز ماهو سرد عما هو خطاب، ويحاول أن يحدد من أين يبدأ وعي الراوي، وإلى أين ينتهي وعي الشخصية؟.

في رواية "مولد غراب" هنالك خطاب مسرد يتحدث الراوي فيها عن شيخ العشيرة:

"اخترقته الأصوات التي أسكتها ثلاثين عاماً، فارتضى ألا يضع على خطوات الآخرين قيوداً ما، وأحسّ أن ثلاثين سنة ماضية تداهمه الآن وتفرض عليه سنناً جديدة"[3].

"في حجاب العروس" ينفذ الراوي إلى دواخل شخصية رمضان لحظة احتضاره:

"تذكر شيخه مراد اللبناني وابنته المحتشمة والفاتنة، تخيل أنه يمسك بيد ابنة مراد اللبناني وهي ترتدي بدلة الزفاف وتضع الحجاب على رأسها".[4]

يقترب الخطاب المسرد من صيغة "المونولوج المروي" والتي هي "نوع من القصّ ناتج عن تدخل المؤلف في نص الشخصيات أو تدخل الشخصيات في نص المؤلف، وفي هذه الحالة تختلط وجهة نظر المؤلف بوجهة نظر الشخصية على

---

[1] النص الروائي تقنيات ومناهج/٥١.

[2] ينظر خطاب الحكاية،١٨٥ ،ومعجم مصطلحات نقد الرواية/٩١.

[3] الرواية/٢٠.

[4] الرواية/١٢٦.

نحو لا انفصال فيه في النص"[1]. وفيه يكون الراوي محرراً أسلوبياً لمونولوج البطل الداخلي، رواية "ياكوكتي" استخدمت تقنية المونولوج المروي بكثافة، فالراوي العليم ينفذ الى أغوار نفس "سلمان العبد" مصوراً خلجاته بدقة.

"كان يربض في وكره راصداً ما حوله، بحركات رادارية، بصاصة، متأكدة من نفسها، أو تتوهم ذلك غير أنها لحظة تشوشها، تتشوه المرئيات معها، آخذةً طابعاً خطراً، ينكمش عندها سلمان قلقاً، وتتسارع أنفاسه، يسقط قلبه إلى مكانه ويكف الدم عن حرق صدغيه".[2]

الراوي العليم في "أشواق طائر الليل" يخترق وعي شخصية الممرضة، ويتحدث عن خلجاتها:

"كانت ذاهلة حيرها جسدها الذي استكان له بسهولة، ماذا حدث لها؟ أتراها أصبحت تميل إلى هذا الإنسان الهالك".[3]

يتحدث الراوي في "موت الأب" عن صديقه "كانت صداقتنا طرية العهد مدعاة لافتخاره الشخصي، المطعم بكبرياء ثروته المكدسة والموروثة عن أب ظل ينظر إليه في سنواته الأخيرة نظرة تخلو من إجلال"[4]. يتضح كيف يمتزج وعي الراوي بوعي الشخصية مما يتيح فضاءً توصيفياً للإثنين.

إن الخطاب المسرد في الروايات أقل شيوعاً من الأساليب الأخرى في نقل تلفّظ الشخصيات لأسباب تتعلق بعلاقة الراوي مع الشخصية ورغبته في استبطان نفسيتها ودواخلها في حالة توفر الخطاب المسرد أو وصف سلوكها وانفعالاتها من

---

(1) شعرية التأليف/اوسبنسكي/ت: سعيد الغانمي، ٥١ يعد المونولوج المروي ضمن الخطاب غير مباشر للشخصية" ' لكنه يختلف عن الخطاب غير المباشر الحر، والخطاب المسرد في كونه يشتغل على اللاوعي أكثر من التوصيف المباشر للأساليب المذكورة.

(2) الرواية/٤٥.

(3) أشواق طائر الليل/٩٩.

(4) الرواية/٣٠.

خلال تلفظها في الحوار المباشر وفي المونولوج أو يضطلع الراوي بنقل سلوكها وإيماءاتها وحركاتها وذلك في الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر الحر.

ث- الشعار القولي للشخصية:

من المحددات اللفظية المهمة للشخصية هي استخدام الصيغة الشعارية" formule"[١]، والشعار شيء يخص الشخصية، طريقة اللباس، أو الكلام أو المكان الذي تعيش فيه والذي سيحضر في الذهن كلما ذكرت الشخصية، إنه مثال الإستعمال المجازي للغة وبالتحديد المجازات المرسلة".[٢]

حدد "تودوروف" المصطلح واعتبره دالاً مهماً للشخصية، أما "بروب" فقد ذكره بعنوان السنن "ويمثل عنده الأشكال الأكثر بروزاً، أي تلك التي تتكرر وتمثل سنناً بين الباثّ والمتلقي، من مثل السنن الدولي للأشكال الوطنية، السنن الجهوي مثل الشمال والجنوب، أشكال أخرى تطابق بعض المقولات الإجتماعية، وأشكال الجنود والعمال والفلاحين.[٣]

ولأن الشعار يشتغل بين منطقتي اللغة والصورة آثرت وضعه بين الإثنين.

هنالك شعار للشخصية يخصّ وسطها الإجتماعي أو حالتها النفسية أو مهنتها، وهنالك شعار يختصّ بالجماعات الإجتماعية والإثنية.

من الشعارات التي تخصّ الشخصية:

- شعار السجان:

---

(١) معجم تحليل الخطاب/٢٦٦، يبدو أن المصطلح مأخوذ من المفردات الجارية في تحليل الخطاب السياسي وجرى استعماله في الخطابات الفاشية والنازية من عبارات دولة شمولية ودولة.

(٢) ينظر مفاهيم سردية/٧٣.

(٣) ينظر مورفولوجية الخرافة/٩٢.

أول صيغة شعارية نجدها في الروايات هي للشرطي "السجان"، شعاره "نعم سيدي... نعم سيدي، أمرك مطاع يا سيدي" [1]لأن وظيفته تكرس الخضوع للأعلى مرتبة.

- شعار الضابط:

في زمن النظام البائد أثناء حرب الثمانينات في الحرب التي تلتها في التسعينات دائماً ما يقول الضابط للجنود الذين هم تحت إمرته "قشمر" أو قشامر.[2]

- شعار المسؤول الحزبي:

أغلب المسؤولين الحزبيين في المدن الجنوبية الفقيرة انحدروا من طبقات اجتماعية مسحوقة وقد أتاح لهم الحزب الحاكم آنذاك فرصة الصعود الإجتماعي وجمع ثروة مادية كبيرة، من هؤلاء الحزبيين شخصية "قاسم جبر"، شعاره القولي وهو يخاطب أولاده "ربك أبوك، أمك الدرهم".[3]

- شعار العبد:

"حلب بن غريبة"، عبد الشيوخ، شعاره عندما يتحدث مع سيده "عونك... محفوظ"[4].

أما "سلمان العبد" فشعاره مقترن بمفردات الشتائم وذلك لكثرة ما تطلق في وجهه، وقد اختزنها وعيه من الآخر وأصبحت لا تفارق لسانه، فيخاطب "سالم نو" "القواد" ويخاطب "محمد الأستاذ" "ابن القحبة".[5].

---

[1] بعد خراب البصرة" مذكرات سجان/٢٨.

[2] الحرب في حي الطرب/٥٢، وهذه الكلمة التي تعد مهينة ومذلة للجندي خاصة إذا أطلقها الآخر عليه يلاحظ أنها مفردة غير عربية وليس لها معنى وقد يكون أصلها تركي أو فارسي؟..

[3] الحرب في حي الطرب/٤٥، يقول الراوي عن الشخصية "تدرج قاسم جبر في سلمه الوظيفي من كاتب بسيط في دائرة الطابو إلى موظف متنفذ "/٤٩.

[4] الصليب/٦١.

[5] نفسها /١٢١.

- شعار عواد أبو المحاكم:

المناضل الشيوعي كان شعاره في الرواية "عرس واوية يا ناس"[١]. إدانة للإقطاع والحكومة في تحالفهما ضد الفلاحين الفقراء.

- شعار الشيخ مزاحم الجلبي:

الشيخ لديه لازمة قولية يسخر بها من الأشخاص الذين هم أدنى منه وجاهة ومنزلة اجتماعية " لا أهلا ولا... اليوم حالي ليست جيدة معكم تي.تي"[٢].

- شعار الغجر:

شعار الغجر القولي ورد في أكثر من رواية هو "كاولية كاولية، دك ورقص"[٣]، إذ غالباً ما يقف رجل أو امرأة على أبواب بيوت الغجر مردداً هذه العبارة، وعبارات أخرى مشابهة تخرق الآداب الإجتماعية.

يتّضح مما سبق أنّ الصيغة الشعارية عندما تسبغ على شخصية أو مجموعة إجتماعية تطلق بدوافع إيديولوجية مضادة للآخر المختلف ثقافة أو عرقاً أو طبقة فليس هناك من شعار محايد وصفياً، فالشعار علامة للتعويض والتجاوز إن كان تعبيراً عن الأنا وعلامة نقد أو تشوية إن قصد به الآخر.

---

[١] المصدر نفسه/٢٦.

[٢] المصدر نفسه/١٣.

[٣] الحرب في حي الطرب/٩٤، وفي حقول الخاتون/١٣.

الفصل الثاني

الصورة السردية للشخصية الجنوبية

مدخل نظري: الصورة والصورة السردية تعريف ومحددات

من أهم محدّدات الهوية الشخصية هي "وجه"، "والوجه ما تلتقطه العين، وما تحتفظ به الذاكرة، إنه موطن اللغة وزمنها، وموطن نظام رمزي يستعيد في الحياة اليومية امتداداته في كل الأعضاء الأخرى"[١]، ويرتبط بوظيفة الإبلاغ البصري للعين مستودع الصورة.

إن طاقة التمثيل والتشخيص التي تجعل الغائب حاضراً ومحسوساً أسلوب لاغنى للتواصل التشكيلي والأدبي عنه، لكنَّ الإحساس يسبق الكلمة، فالإنسان يمارس إحساسه في عالم ويمارس تسمية الأشياء في آخر، "هكذا تأسّف "مارسيل بروست" اللون سابق على الكلمة بزمن غير يسير"[٢].

بداية هنالك فرق بين الصورة الفنية والصورة الأدبية، الصورة بمفهومها الفني التقني "هي استعادة لجزئية من فضاء ممتد وفق معايير تلغي الزمان باعتباره مدى محسوساً أو تعاقباً في كل شيء، كل صورة هي في الأصل نفي للزمن"[٣].

إنّ للصورة طريقتها المستقلة في التأثير والاقناع، فقد تداهم الوجدان وبشكل مباشر لإرتباطاتها بالحواس على عكس المضمون اللفظي الذي يستدعي طولية في الزمان، أما الصورة الأدبية فهي "إجراء واع يعوض به الإتصال الأدبي تفاصيل العالم التجريبي في حالات ومواقف لا يصبح فيها التعبير بغير الصورة بالدرجة نفسها من التأثير والفعالية"[٤].

---

[١] الصورة المكونات والتأويل، غي غوتيي، ت: سعيد بنكراد، مقدمة المترجم/١٨.

[٢] حياة الصورة وموتها، ريجيس دوبري،ت: فريد زاهي/٣٩.

[٣] الصورة المكونات والتأويل/٢٢،٧.

[٤] الصورة والثقافة والاتصال، محمد العبد، مجلة فصول،العدد ٦٢/١٥٣ .

أما بالمفهوم السيمولوجي الصورة علامة دالّة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات هي أولاً مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وثانياً أشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشخاص والأشياء، ومن ثم مضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة"[١]. "جان موكارفسكي" يشير إلى أن الصورة تستند إلى ثلاثة عناصر "الأول هو رمز محسوس خلقه الفنان، والعنصر الثاني "موضوع جمالي" مودع في الوعي الجماعي، أما العنصر الثالث فهو علاقة تربط بين العلامة والشيء المشار إليه وهذه العلاقة تحيل إلى السياق الكلي للظواهر الإجتماعية"[٢].

تعدّ الصورة السردية جزءاً من الصورة الذهنية التي يصفها أيزر "بأنها لا تكون نتاج إدراكٍ بل تمثّل ". ينطوي الإدراك على الوجود المسبق لموضوع معطى فيما يستند التمثل من حيث تأسيس انطلاقه دائماً على عنصر غير معطى، بناءً عليه على القارئ تشييد التمثل انطلاقاً من النص"[٣].

يتحدث "شرف الدين ماجدولين" عن الصورة السردية بوصفها نسقاً ذهنياً وعن شمولية دلالية في تحديد مكوناتها لانقسامها بين المدرك والمحسوس "الصورة السردية بما هي معيار أصيل للقراءة متعدد الإيحاءات وذو مرجعيات ذهنية وحسّية تمتد في مجالات الواقعي والتخيّلي، الحسّي والمجرد، المرئي واللامرئي قبل أن تتحول إلى جمالية أسلوبية مفتوحة على مطلق التعبير الأدبي".[٤] الباحث تعامل مع الصورة من زاوية التلقي للمسرود ولم يؤكد على الأبعاد التناصية بين الصورتين

---

[١] قراءة الصورة وصور القراءة، صلاح فضل/٦.

[٢] معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، سيمياء الصورة/١١٩.

[٣] أثر الشخصية في الرواية، فانسون جوف، ت:لحسن لحمامة/٥.

[٤] الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، شرف الدين ماجدولين/١١.

المرئية والأدبية، تلك الأبعاد التي تسهم في تبيان جماليات الصورة السردية، واكتفى في دراسته في التأكيد على بلاغة التعبير وتقنيات المسرود.

إنّ بلاغة التعبير السردي بوصفه صورة ذهنية مرتبطة بتفعيل الذاكرة والإدراك مسألة رئيسة في دراسة جماليات الخطاب الأدبي، بيد أن الإفادة من تقنيات الصورة البصرية في تناصّاتها مع الخطاب البصري ومن ضمنها الإعلام والإشهار والمشهد والسيناريو والمسرح والسينما واللوحة التشكيلية واستثمار سردية الأحلام جميعها تسهم في دراسة بلاغة الخطاب السردي بوصفه خطاباً تجريبياً في خصوصيته ومنفتحاً على الفنون والأجناس التعبيرية الأخرى من جهة أخرى.

المبحث الأول: الصورة النمطية

عند مقاربة صورة الشخصية الجنوبية بما تمثله من هوية للأفراد والجماعات الإثنية والثقافية تتبين أهمية دراسة "الصورة النمطية "تحديداً، لأنها تكشف عن الأنماط الفردانية للشخصية وعن السنن الإجتماعي والثقافي للجماعات القومية والإثنية.

في بحثها "دراسة الثقافة البصرية " تقول إيريت روجوف "عند دراسة الثقافة البصرية في الخطاب يجب أن نركّز اهتمامنا على الصور النمطية "stereoltypes" الجامدة أو الثابتة حول النوع وعلى علاقات القوة داخل الثقافة"[1].

مفهوم "الصورة النمطية" طرحة الصحفي الأمريكي "والتر ليبمان" في كتابه "الرأي العام" وهي الصورة الذهنية المحددة الثابتة في عقولنا، والتي تقاوم التغيير بسهولة وتعدّ مكان التوسّط الرئيس بين الذات والعالم[2]، ولها أهمية كبيرة في الكشف عن الطابع الوطني أو القومي للشخصية، وغالباً ما تقع هذه الصورة بالتعميم والتحيّز إذا كانت متعلقة بالآخر لذلك فإنها تشكل قلقاً متزايداً عند علماء النفس والإجتماع لأنها تمثل حاجزاً أمام الفهم الصحيح للذوات والجماعات لإغراقها في التعميم والتحيز.

إنَّ جميع الخطابات وبدون استثناء قد تكون ضالعة في أشكال من التعميمات بنسب تزيد أو تنقص سواء أكانت إعلامية أم فنية أم أدبية، والخطاب الوصفي بطبيعته يميل إلى الصيغ الجاهزة والشائعة[3]. تتميز الصورة النمطية باستخدامها

(1) دراسة الثقافة البصرية، ايريت روجوف، ت شاكر عبد الحميد، مجلة فصول/١٦٤.

(2) ينظر موسوعة علم الإجتماع، جوردن مارشال، ت محمد الجوهري، المجلد الثاني،٣٠٦.

(3) ينظر معجم تحليل الخطاب/١٦١.

الشعار، والعبارات الموجزة، وسهولة العرض، الوضوح والإستقصاء، الطابع الدعائي.[(١)]

هذه الصورة لها مصادرها التقنية المهمة، من أهمها الصورة الفوتوغرافية "الأيقونية" ولها أهمية في رسم الصورة الشخصية للإنسان، ومن مصادر الصورة النمطية الأخرى الصحافة والإشهار الذي يعرف بأنه "نسق تواصلي يجمع بين مبدعين أدبيين وفنيين، في أفق إنتاج رسائل سمعية وبصرية".[(٢)]

يخضع رسم الصورة النمطية لكفاءة المرسل إليه ضمن سجلّين أساسيين، أولاً المرجعي: تختلف الصورة بشكل عام عن الكتابة بكونها لا تميز بشكل جيد الإرسالية عن المرجع، فالصورة تميل أكثر نحو التعليل وليس الإعتباطية مثل اللغة، "والتعليل يدعو لاكتشاف المسلّمات والدوافع والخصائص الثقافية المستبطنة التي تؤثر على الذات المتلفظة في غفلة عنها"[(٣)].

وثانياً البعد التناصي: فالشخصية لا تقتصر على ما يقوله النص عنها بل تكتسب محتواها من التمثيلي في تداخلها مع صور أخرى، فإذا كان النص فسيفساءً من الإستشهادات فإن كفاءة القارئ وخبرته في استنطاق النصوص اللفظية وغير اللفظية دائماً ما تصحح معرفته للشخصية"[(٤)].

---

(١) ينظر معجم السيميائيات، سيمائية الإشهار ١١٤/ ١١٧.

(٢) الإشهار والصورة، دافيد فيكتروف، ت سعيد بنكراد/١٩.

(٣) الصورة المكونات والتأويل/٣٦.

(٤) ينظر دراسة الثقافة البصرية/١٦٤.

أولاً – الصورة الشخصية الفوتوغرافية:

الصورة الفوتوغرافية أو "الأيقونية" تقوم على التشابه، وقد كانت تنتمي لفترة طويلة لفن الرسم ولكونها تمتاز بالتحميض وسحب الصورة فمن الممكن تغيير دلالتها، وبفضل آلة التصوير أصبح إنتاج الصور أسرع من الرسم، وقد غزت معظم وسائل الإعلام.[1] والفوتوغرافيا نسق سيميائي مكون من دالّ ومدلول وعلاقة تجمعهما، يذهب "بارت" إلى تسمية العلامة الفوتوغرافية إلى نسق سيميائي أولي، والأسطورة نسقاً سيميائياً ثانياً "يصبح الأول دالاً وهو صورة الشيء والثاني مدلولاً وهي قراءة علامة الشيء وفق نسق إيديولوجي"[2]. الصورة الفوتوغرافية تمثل الواقع لكنها تقلّصه من حيث الحجم والزاوية.

يعدّ تقديم الشخصية من خلال الوصف الخارجي "صورة ثابتة" أولوية من قبل السارد "يريد السارد أن يتعرّف القارئ على الشخصية قبل أن يبدأ بقراءة قصتها، إن التقديم يستند إلى عناصر واقعية تكفي لأن تمنح الشخصية هوية أحوال مدنية".[3]

تتشكل الصورة الفوتوغرافية من عنصرين هما "المجال والإطار"، المجال يمثل تلك الجزئية التي يتم تمثيلها "المجال في الأصل هو فضاء محدّد في العمقَ"[4]، أما خارج المجال "حافته" فهو الإطار، وفي حالة الصورة الفوتوغرافية هنالك نوع من التناظر بين المجال والإطار "مجال الصورة هو ما يتم تمثيله داخل الإطار الذي يختاره المصور".[5] وهنا يطرح السؤال، كيف يمكن ضبط المجال والإطار داخل الصورة السردية اللغوية؟.

---

[1] ينظر: الصورة والثقافة والإتصال، محمد العبد، مجلة فصول/١٤١، ومعجم السيميائيات، فيصل الاحمر /١٢٠.

[2] معجم السيميائيات/١٢٠.

[3] بحث غير منشور للدكتور "حسن سرحان" بعنوان "التبدلات الوظائفية للشخصية الروائية" ألقي في الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق بتاريخ ٢٠١٣/٦/١٤.

[4] الصورة المكونات والتأويل/٤٧.

[5] نفسه/٤٧.

لأن تمثل الصورة السردية يكون ذهنياً وخاصاً بقدرات التلقي فهي لا تتطابق مع الصورة المرئية لكنها تتقارب حيث أن اللغة قادرة على تشييد نظامها الوصفي المميز، فيكون مجال الصورة السردية هو الوصف المخصص للشخصية "الشكل والهيئة"، أما الإطار فيكون كلّ ما هو خارج الوصف من تعليقات الراوي والإشارات اللغوية من وقفة وفارزة وتنقيط، وكلام الشخصية المباشر وغير المباشر، وبذلك يكون التفريق بين الوصف والسرد هو ما يشكّل أهمية في تلمس البعد التناصّي بين الصورة الأيقونية حسيّاً والصورة الأدبية تمثيلاً، وهما متداخلان وبقوة في السرد والتفريق بينهما يعود لكفاءة المتلقي في القراءة.

ترسم الصورة الشخصية وصفياً عن قرب، فيستخدم الراوي تقنية "عين النملة" في وصفها وليس"عين الطائر" والتي تطلق على وصف الفضاء عن بعد وذلك بحسب المفهومين اللذين طرحهما "أوسبنسكي".[1]

في دراسة الصورة الفوتوغرافية للشخصية الجنوبية، ومن خلال الإستقراء يمكن رصف الصور التي جمعت قصاصتها من الروايات متفرقة ولصقها جنباً إلى جنب بغية استكمال الصورة وإطارها ومحاولة قراءة السنن الثقافي الذي التقطت من زاويته. أبدأ من صورة المثقف لأنها الأوسع تمثيلاً في الروايات المدروسة.

أ- صورة المثقف الجنوبي:

تعريف "هابرماز" للمثقفين "محترفو الكلام والكتابة والإستبطان والتحليل والعمل العقلي إنهم يعرفون أساليب النشر والمطبوعات والإعلان، فكيف نعجب بعد ذلك إذا ما اتخذوا بوفرة أنفسهم موضوعاً لخطابهم الخاص"[2].

---

[1] شعرية التأليف، يقول أوسبنسكي "كثيراً ما تستعمل نظرة عين الطائر عند بداية أو نهاية مشهد" /٧٥ ، فهي خاصة ببناء المشهد.

[2] سوسيولوجيا المثقفين، جيرار ليكرك-ت جورج كتورة/١٥.

الراوي في "رياح شرقية رياح غربية" رسم صورة المثقف "حسين طعمة" **العظام الناتئة تحت جلد وجنتيه فبدا لك أكبر من السن الذي ذكره بنحو عشر سنين، كان في عينيه ذلك الوميض الذي ينمّ عن الزهوّ والإعتداد بالنفس"[١].**

صورة نمطية للمثقف المهموم بقضايا فكرية وسياسية فينعكس ذلك على هيئته الشكلية، وهي ملتقطة من وجه نظر إيديولوجية مؤيدة لأفكار الشخصية، فهنالك تطابق بين إيديولوجيا الراوي وإيديولوجيا "حسين طعمة" لذلك جاءت الصورة إيجابية.

من بين الصور التي التقطها الراوي لنفسه وفيها انعكاس واقعي على شخصية المثقف الجنوبي، راوي "كراسة كانون" يصف نفسه "**كنت ألف عنقي بكوفيتي الحمراء المرقطة حررت سترتي من أزرارها كي تتعبأ بالبخار والعبير"[٢]**، صورة المثقف الجنوبي في التسعينات "لا تتميز بشيء في الهيئة عن غيره من العامة، فالصورة تدلّل على تشابه الملبس ومن ثم تقارب شخصية المهمّش من نظيره المثقّف بتجاور السترة المدنية مع الكوفية الريفية.

أما بقية إطار الصورة "انفتاح الأزرار، بخار الطعام"، تمثل البهجة برائحة الطعام في أزمنة الجوع والفاقة.

"أيوب" المثقف المصاب بالجذام يصور نفسه بالشكل التالي "**أرتدي سربالي الأبيض الطويل، فها هي أذياله تكنس الأرض وتغطي قدميّ كلياً، وها هو ردنه يغطي ما تبقى من ذراعي اليمنى، لم يبق سوى هذا الوجه المشوّه المرعب، فأسرع إلى كوفيتي وأغطي بها رأسي تقريباً ما عدا فرجة صغيرة للرؤية فقط"[٣].**

---

[١] رياح شرقية رياح غربية/١٦.

[٢] الرواية/٩١.

[٣] الرواية/١٠.

إنّ المثقف وكلّما ابتعدنا من فضاء المدينة إلى الريف تبدأ هيئته بالإقتراب ومن ثم التطابق مع المهمّش، وذلك لأن المجتمعات الريفية لا تقبل الخيارات الشخصية لمواطنيها.

ذات الثياب الريفية يرتديها "يوسف بن هلال" أيضا **"ألبسوك ستريتك البنية، ولفّوا حول رأسك كوفية قديمة، كنت مثل فزاعة للطيور رجل قارب الثلاثين في هيئة فزاعة للطيور"**[١]، صورة مقاربة لهيئة "بدر شاكر السياب" وهو في تلك الحالة.

لقد مثل تغيير الهيئة عقدة البطل "المثقف" المأزوم والمطارد بسبب أفكاره السياسية، أو بسبب أزماته الوجودية والنفسية.

تحيل الصورة المتلقي أحياناً إلى صورة المؤلف الشخصية **"سرّ الأمين، مبتسماً، وربّت على كتفي بحنو، فأنا أقصر منه قامةً، وأميل إلى السمنة، كما أني أصغر منه سنّاً"**[٢]، اشتغلت الصورة على البعد التناصي مع وجه المؤلف، فالراوي "وهاب" يثبت صورته بمقابل الشخصية التي يتماهى معها" "جلال الدين الأمين"، وذلك لتناص الرواية مع البعد السيرذاتي للمؤلف.

صورة مطابقة لوجه المؤلف يثبتها راوي "ذيل النجمة" لنفسه:

"الوجه أبيض كالقطن، والأنف نواة نخلة البرحي، فمه جد صغير لا يسمح بدخول أصبع السبابة فيه"[٣]، إذا أضيفت دلالة اسم الراوي "الزيدي الصغير" إلى الصورة الشخصية الآنفة، قد تتشكل صورة فوتوغرافية للمؤلف "خضير فليح الزيدي".

تبقى للمثقف "الأديب" صورة اجتماعية متواترة، ومنها صورة الناقد **"عبد الجبار محمد" "في البارات الرخيصة، وتلك البانخة التي افتتحت حديثاً، وحدي أدمدم بين**

---

[١] أشواق طائر الليل/١٥.

[٢] الرواية/٦ .

[٣] الرواية/٥٦.

كأس عرق ومواعين من الحمص المسلوق ورأس خس ريان وأنا أنوي كتابة مقدمة لمجموعة قصصية".[1]

تعد جلسات السكر وذكر الخمرة والإستمتاع بوصفها والتغزل بنشوتها علامة أيقونية دالّة وصورة نمطية مميزة لشخصية المثقف الجنوبي "والعراقي"على وجه العموم، فقد عدّت الخمرة في حقبة رواج الإيديولوجيات الحزبية "مظهراً ثقافياً واجتماعياً لدى طبقات وفئات اجتماعية معينة في المدينة، رافق التطورات الجديدة التي شهدها المجتمع"[2].

هذا فيما يخص المثقف الرجل، فماذا عن صورة المثقفة الجنوبية؟.

الراوية "صبيحة" المثقفة والكاتبة السبعينية وصفت هيئتها بالقول: "**إنني مغوية من أعلى خصلة في شعري الذي صبغته بالأشقر المائل للأخضر، وأنت تواصل البحلقة الهادئة إلى حركة اليد والزنود وهي تطلق أصوات العقود النازلة إلى صدري... قبالتك كنت أخشخش**"[3].

تلك صورة تناصية مع نساء من الواقع قصدتها الراوية لتقديم نفسها ممثلة عن بعض المثقفات اللواتي يبغين الوصول إلى منافع محددة من خلال المبالغة في الزينة والتبرج.

في كتابات الرجل لا نعثر على صورة فوتوغرافية للمرأة "المثقفة" بالمعنى الدقيق للكلمة أي ما يمكن أن نطلق عليها "محترفة الكلام" أو"صانعة الأفكار" فقد تكون الثقافة ذات مدلول قدحي للمرأة من وجهة نظر الراوي، "**رنت إلي بنظرة قاسية من**

---

[1] الغلامة/٢٢٤.

[2] الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا، فاطمة بدر/٦٥.

[3] الرواية/٣٦.

عينين لوزيتين أبرز الكحل اصفرار حدقيتهما الساطعتين.. يا إلهي جميلة ومثقفة؟.. ذلك فوق ما كنت أتوقع".[1]

لذلك فبوسع الكلام عن صورة المرأة المتعلمة أو العاملة بشكل أدق وأوضح من صورة المثقفة، وأغلب تلك الصور المقدمة للمرأة تكون حسية قريبة من صور النساء على أغلفة المجلات "**ذلك الوجه الذي طالما ذكرني بصور النساء على أغلفة المجلات الأجنبية**"[2].

المرأة الأرستقراطية في النصف الأول من القرن العشرين تبدو بهذه الهيئة "**امرأة مغرية بوجهها المزوق المعتنى به مدة طويلة، وبنظراتها وحركاتها المحسوبة، وبشعرها الذي سرّح على شكل خوذة جندي، وبثوبها الفاضح لمفاتن جسدها**"[3].

أما فتاة عقد الثمانينات فتبدو هيئتها بالشكل التالي "**كانت ترتدي تنورة من الجينز وقميصاً أبيض خلف الحشد، حيث وقفت أثناء القامة القصيرة التي لا تتجاوز المتر والستين، الوجه الدائري، الأنف المفلطح - الأقجم - الفم العريض بالشفاه العريضة، الشعر الأشقر الغامق الطويل المجعد، العينان الخضروان، المؤخرة البارزة**"[4].

ليس هنالك صورة فوتوغرافية تلتقط بهذا الإستغراق والنهم في مفاتن الجسد مثل ما ورد،!.

راوٍ آخر يصف حبيبته "**زينب كانت ترتدي بنطالاً من الجينز وتحرك شعرها القصير بطريقة جذابة، لها عينان فاتنتان ورقة جذابة وضحكات تسحرني**"[5].

---

[1] سابع أيام الخلق/١١.

[2] أيوب/٥٦.

[3] أيوب/١٠٥.

[4] الرواية/٨٦.

[5] الرواية/٨٧.

في الصورتين نلاحظ أن عين الراوي تنظر بدايةً إلى الجزء الأسفل من المرأة!، ولكون لبس "الجينز" بطبيعته يضغط الجسم فهو يشكّل صورة مثيرة للجسد الأنثوي تداعب مخيلة الراوي ويرغب في نقلها فوتوغرافيا.

ب- صورة المهمش الجنوبي:

خلافاً لصورة المثقف الجنوبي الذي لا تبدو عليه ملامح وجه أو هيئة محددة في الملبس إذ تسطع بوضوح صورة المهمش، لأن تواجد الشخصية الريفية في تجمعات اجتماعية متجانسة تمنح الصورة شكلاً متجانساً.وقد يعود ذلك إلى أن الروايات التي كان البطل فيها مهمشاً أو من العامة قد سردت بأسلوب "الراوي العليم" الذي امتلك سلطة أوسع في توصيف شخصياته، بالعكس من الراوي المتكلم "المثقف" ينأى عن توصيف ملامحه وهيئته غالباً.

قدمت صورة "سلمان العبد" بالشكل التالي: "**أنّى للشياطين أن ترى جسد سلمان الأسود ليلاً؟ جلده المخطط بخطوط ملحية خلفتها أمواه نهر الخندق، عيناه الحمراوتان، فهو مذ كان صغيراً، كانت أمه ترش دقيقاً كالتراب في موقيه، حتى صارتا كالدم، كعيني الحصان الميت**"[1]. صورة سلمان قدمته للمتلقي وقاربت حالته السيكولوجية وطبقته الإجتماعية، فشخص بهذه المواصفات كيف ستكون صورته عن ذاته؟ كيف يتقبلها؟ كيف سيعامله الآخرون؟ إنها صورة نمطية للقهر والفقر.

يصف الراوي "نعيم الجويسم"، زعيم الفتيان الشطار "**نعيم بدشداشته التي كانت تفقد ألوانها في مواضع عدّة، حزامه العريض الذي يشبه أحزمة الجنود ،طاقية رأسه**".[2]الصورة وإن كانت لا تخلو من طابعها المحلي لملابس الفقير المعتوه إلا

---

[1] ياكوكتي، استجمعت الصورة من عبارات متفرقة من صفحة٣٧ الى ٤١.

[2] المقطورة/٩.

أنها أقرب للصورة التراثية حيث فيها تناصّ مع صور أبطال المغامرات في الحكايات التراثية مثل صورة "علي بابا" في قصص الليالي.

صورة مشابهة للسابقة وهي لشخصية "سوادي حميد" "كان سوادي يرتدي دشداشة بيضاء شدّ عليها نطاقاً التصقت به سكين مغمدة[1].

صورة لحلب بن غريبة" يدخل شاب أسود سواداً شديد السحنة، يعتمر كوفية متسخة، ويرتدي ثوباً غامق اللون، يتلفت في مشيته وهو يرسل نظرات زائغة بلهاء بينما يستقبله بعض الجمهور بهمهمة ضحك"[2]. صور متشابهة للمهمش المعتوه.

صورة "لهاشم المعيدي" "لحية هاشم المعيدي عامل الفندق لحية متبرعمة بشكل مثير للنظر شعرها متناثر على مساحة الوجنتين بشكل غير متناسق، تعوّد حلاقتها كل صباح وهو جالس على كرسي الحاج في بهو الفندق والمرآة جالسة قبالته"[3].

صورة لمنوّر بن جابر البدوي "وجه شامخ لبدوي، سحنته بلون الأرض، لحية قصيرة على الحنك سوداء فاحمة جداً، أما فمه فقد كان صغيراً ومرسوماً بعناية فائقة وكانت عيناه برموشهما الثقيلة ترسل نظرات واثقة هادئة ومتعالية مخفية إلى حدّ ما بمكر وذكاء حادين".[4]

---

[1] خلف السدة/١٩.

[2] الصليب/١٠٠.

[3] نيل النجمة/٦٤.

[4] ملوك الرمال/١٥.

أما صورة "بريس" صبي مفكرة الأحلام، "كانت الصورة لصبي بين الثامنة والعاشرة من العمر، جاحظ العينين يضع على رأسه كوفية ممزقة، ويغطي بدنه الجاف بثوب مخطط"[1].

نشاهد ثمة مشتركات عديدة لصورة المهمش الجنوبي، منها قبح الشكل، وهذا الملمح لا يمثل الواقع بقدر ما يمثل وجهة نظر الراوي الذي يحكم دائرة البؤس الإجتماعي مضيفاً إليها الشكل والهيئة الرثة، لبس الدشداشة، الحزام .

هنالك صورة معبرة لامرأة قروية يعود تاريخها لأربعينات القرن الماضي**"تنوء بحمل ثقيل من الروث الجاف حتى أنه أحنى ظهرها وقد غطى الطين والوحل قدميها الحافيتين".**[2]

صورة لفتاة الريف كلثوم" **وجهها الدائري المؤطر بالفوطة لايزال يحتفظ بجماله القديم، وعيناها السوداوان تحمل حزناً دفيناً لا غور له، ترمقني بدلال وعلى وجهها خفر العذارى".**[3]

وصورة لبدرية "**كان وجهها شاحباً قليلاً إلا أن بياضه منحه سكوناً أعمق، أظهر عمق عينيها السوداويين اللتين تحاصرهما خصلتان بارزتان من شعرها البني، لكن جسدها بدا طرياً، وهي تنتقل من قدر إلى آخر وتتحدث إلى النسوة"**[4].

الراوي في وصفه للمرأة الريفية يركز على أنوثتها وليس على انحدارها الطبقي كما يصف الرجل، فيصفها وصفاً جسّياً شكلياً مبيناً جمالها ومشاعره تجاهها، لذلك لا فرق كبير في الصورة بين المرأة المتعلمة وغيرها إلا في بعض الأوصاف

---

[1] ستة أيام لاختراع قرية/١٤.

[2] النبش/٨.

[3] أيوب/٢٤.

[4] خلف السدة/٨٧.

المعنوية مثل الخجل والحياء، أما مظهرها فيختلف عن ابنة المدينة بلبس الفوطة والبدانة أحياناً.

ت- صورة الأب الجنوبي:

لا تكاد تخلو رواية من تجسيد للأب أو ذكر له، لما تمثله هذه الشخصية من محمولات اجتماعية وثقافية ورمزية مؤثرة في تكوين الإنسان الجنوبي، ولعلني أجانب الصواب إذا قلت إن كلمة "الأب" مرادفة "للجنوب" مع اختلاف الدال البايولوجي والثقافي عن الدال الجغرافي لكنهما يلتقيان في مدلول السلطة المطلقة والإعتقاد بالجذور وتقديس عنصر الذكورة.

وقد تعددت صور الأب على المستويين الواقعي والرمزي وتميزت بالمشهدية المعبرة عن السنن الثقافي في التعاطي مع سلطة الأب الجنوبي، أما الصور الفوتوغرافية فهي أقل من المشهدية، ومنها صورة والد "سليم مطر" تظهر بالشكل التالي:

"طويل القامة، رشيق، منتصب، بشرته سمراء بلون القهوة، عيونه واسعة بنظرات صارمة متفكرة تزيد من جمال ملامحه الرجولية، الصاية والسترة والعقال حول اليشماغ المرقط أبيض وأسود فكان يبدو مهيباً مثل أمراء العرب"[١].

صورة لحياوي والد وداد **"أب عسكري لا يتردد كثيراً على البيت، صياد قديم، وأحياناً عضو في فرقة موسيقية، جسمه مخطط بأوشام وعلامات"**.[٢]

الصور الماثلة تبين صورة الأب الجنوبي بما يمثله من هيبة وأصالة ومودة. بمقابل ما ورد هنالك صور أخرى تعكس مداليل متباينة عن الأب الجنوبي؟.

---

[١] اعترافات رجل لا يستحي/٣٤.

[٢] مكنسة الجنة/٢٨.

وقد وصفت الساردة الجنوبية والدها بالصورة التالية "**يثرد الخبز الطالع من التنور للتو ويبدأ رافعا كمّ دشداشته إلى أعلى، كان الطعام أحد رموز السلطة، سلطته، فيلاحقه، يطيعه وهو يفصص اللحم بالتساوي على الجميع، فأشعر أن قلب أبي سيتوقف عن الخفقان، عيناه تصابان بالعمى عن أمرين الأكل واللذة**".[١] تلك صورة فوتوغرافية بليغة للأب الجنوبي التقليدي، حيث شهوة الطعام علامة مهمة ليس بوصفها رمزاً لسلطته المطلقة حصراً وإنما لشخصيته الشهوانية أيضاً، هنالك صور وصفية جمعت الأب بالإبن، وظهرت بالشكل التالي:

"**يصفعني أبي وأنا معلق في الغصن وينتزعني ويكاد يطوح بي إلى الرصيف الحجري، أمي تحميني بذراعيها القويتين من لطمات أبي وهياجه**"[٢] .

صفعة أخرى تختلف في رمزيتها عن السابقة "**لا يدري عبد الحسن لماذا اتجه إلى أبيه ولمس عضوه، فما كان منه إلا أن صفعه بقوة وأمره بالخروج فوراً**"[٣].

صورة لصبي يعنّف من قبل والده "**ما غادرت السياط ظهري كان والدي يربطني إلى الحائط ويرتمي بكامل جثته التي تشبه جثة الكركدن فوق وجعي، أحاول الإفلات أحاول الإرتماء بين عينيّ أمي وأتوسل "العباس" أن يحضر لنجدتي** ".[٤]

تعبر الصور الثلاث السابقة عن "عقدة الأب" في وعي الشخصية الجنوبية، فالأب الجنوبي التقليدي يسيء استغلال سلطاته الواسعة التي أباحها له المجتمع ويعنّف زوجته وأبناءه ويضطهدهم وبذلك تتكون عقدة الأب "السلطة" عند الجنوبيين عموماً، أما صورة "لمس عضو الأب" فقد مثّلت لحظة اكتشاف في حياة الطفل

---

[١] الغلامة/١٢٣.

[٢] يوم حرق العنقاء/١٠٢.

[٣] الحرب في حي الطرب/١٢٣.

[٤] شروكية/١٣.

"عبد الحسن" لقوة الفحولة وهي اللحظة التي تساهم في تمثل الهوية الجنسية في وعي الشخصية وتحدد علاقتها بعنصري الأنوثة والذكورة في مستقبل حياته.

ث- صورة الأم الجنوبية:

حضرت الأم في الصور السابقة بوصفها المنقذ من بطش الأب، مما يشير إلى تناقض واضح بين قسوة الأب وتسامح الأم مما يسبب انشطاراً وازدواجية في ذات الشخصية الجنوبية.

تتضح صورة الأم من خلال الإلتقاطات التالية "**والدتي التي اعتمر رأسها بالعصابة السوداء، وسترت صدرها بالشيلة الواسعة التي افترشت كتفيها وصدرها وظهرها كجناحي نورس عريضين**"[1]، صورة أخرى للأم "**أرى أمي تتحزّم ضوء التنور، وسعف النخيل يدفئ ظهيرتها الساخنة، تحدّق في عمق التنور**"[2]. تعبّر الصورتان عن ملامح الشكل والهيئة للأم الجنوبية وشيء جميل لصيق بتلك الأم وهو "التنور" بما يمثّل من دفء وحنان ورعاية.

صورة مشابهة لأم علي "**لطمت خدّيها وصدرها وشقّت زيجها، ثم وهي تزيح فوطتها لتدفن شعرها بالتراب خلعت قرطها بإصبعها المتوترة فخرمت أذنها وسال الدم من عنقها**".[3] صورة واقعية شائعة للأم الجنوبية النائحة ووريثة الأحزان والهموم.

صورة غريبة أم حلب "جاءت المسكينة مهرولة وهي تتحزم بعباءتها حسيرة الرأس تنثر قراميل شعرها المعفّر بالأتربة والأطيان تبعها جوق من النسوة الصائحات".

---

(1) مستعمرة المياه/٢٤ .

(2) شروكية/٢.

(3) خلف السدة/١٧.

ج- صورة البغي:

شخصيات نسائية قاربتها الروايات بوصفها الأنثى الخارجة عن تراتبية النظام الأبوي الذي يفرض على المرأة شكلاً محدداً من السلوك الإجتماعي والجنسي، وبوصفها المرأة "الرمز الموضوعي "لمقاربات سياسية وفكرية تطرحها الرواية وتستعين بأنموذج "البغي" للتعبير عن وجهة نظر محددة. أحياناً يسمي الراوي البغي بالتسمية الشعبية لهذه المهنة "قحبة"[1] إمعاناً في الوصف وتحديداً دقيقاً للدلالة.

من الصور الفوتوغرافية التي التقطت للمرأة البغي، في رواية "درب الزعفران" يتماهى الراوي في لاوعيه مع "نقاب الموظفة الغانية" لذلك فإن أوصافها وصورها تناثرت على جسد الرواية بضوابط سردية وأحياناً وصف استغراقي هامشي تكميلي:

"شعرها الكستنائي الكثّ، وجسدها الممتلئ، وفمها الشهواني، غالباً ما وجدت حياتها تجتمع في شفتها السفلى، شهوانية وتهتّك، براءة وغموض، حمرة عقيق شائكة وممتعة"[2]

أما صورة أفطيم بي دي، فتبدو بالشكل التالي "**قامتها الطويلة، ووجهها الذي امتلأ بالمساحيق، والذي ظلّ محافظاً على جماله رغم قربها من الخمسين من عمرها، وبثوبها القطيفة النامرد الملتصق بجسدها، تقول له بصوتٍ غاضب، كأنه يخرج من صدرها المضغوط عند طرف الثوب العلوي"[3]**. صورة واضحة للبغي الخمسينية تختزن أبعاداً نمطية مميزة للشخصية .

---

[1] وردت الكلمة في روايات " الحرب في حي الطرب" و"تل اللحم" و" حسناء الهور".

[2] الرواية/٧٧.

[3] تل اللحم/٣٧.

ح- صورة النائب ضابط والعريف:

من الصور الطريفة التي تكرّرت في الروايات صورة النائب ضابط والعريف وهي صور ذات مدلول تهكّمي ساخر غالباً ما تكون موجهة من قبل الجندي الذي يكره هذين الشخصيتين ويحاول أن يقدمهما بشكل كاريكاتوري ساخر، من تلك الصور:

"مدّ يده إلى شاربيه وابتسم، هزّ رأسه منتشياً كديك رومي، كان نائب الضابط حميد على قناعة بأنّ لديه القوة الكافية للتفوق على زوجته رغم نحافته التي تشبه المصابين بالتدرّن"[١].

صورة مماثلة للعريف "كريم عبد العباس" **"بعينه ووجهه الذي أحرقته الشمس وقسماته الحادّة وشاربه الكثّ الذي يشبه نيل قطة متوحشة أفنت عمرها بسرقة طعام الجيران واللهاث فوق الأسيجة"[٢].**

صورة أخرى **"العريف نصر يصرف يومياً ما يتجاوز الساعتين وهو يشذّب ويمشّط شاربه، ظلّ من أمتع هواياته أن يحرّك الذراع التي تحمل الشريط الأحمر بمناسبة وبدون مناسبة لكي يدلّل على مقدار الثقة التي أنيطت به".[٣]**

صورة للمفوّض أحمد جبّار: **"كان المفوّض في هذا المركز شاباً أنيقاً، طويل القامة، اسمه أحمد جبّار، ينبذ فضلاء الناس، ماسكاً في الليل والنهار، عصاً غليظة، وقح في كلامه البادئ بالشتيمة ولا ينتهي إلا بشتيمة، ليس في قلبه أي نبتة من الرحمة".[٤].**

---

[١] الحرب في حي الطرب/١٩.

[٢] أقصى الجنوب/٦١، في هذه الرواية، وفي" الحرب في حي الطرب" يذكر أن شخصية العريف تنتمي في أصولها الى مدينة الناصرية، ربما يكون ذلك لما عرف من كثرة أعداد نواب الضباط فيها وهنالك مقولة شعبية تقول إن الناصرية هي "بلد المليون عريف".

[٣] الصليب/٧٩.

[٤] مذكرات سجان/٢٠.

صورة "أبو وفاء" تبدو بالشكل التالي "**أجلس في غرفة الرفيق "أبو وفاء" وأتابع كتل بطنه الشحمية وهي تسيل من فتحات كرسيّه البلاستيكي الأبيض**".[1] .

وصف آخر للحزبي البعثي "**كانت الشوارب الكثّة النامية على شكل رقم ثمانية إشارة إلى ثمانية شباط تاريخ انقلاب البعثيين الأسود**"، يلاحظ شعور الكراهية من قبل الراوي باتجاه الشخصية.

"**كان ليث قبيح الشكل، قصير القامة، مربّع الجزع، كان شعره خفيفاً على رأسه كثيفاً جداً في كلّ مناطق جسمه الأخرى لدرجة أن التلاميذ أطلقوا عليه القرد**"[2].

صورة رجل الأمن والمسؤول الحزبي صورة "كاريكاتورية" ساخرة من الشخصية أكدّت على العيوب والتشوهات البدنية والمفارقات في الكلام والتصرف، وتتضمن إيديولوجية عدائية تجاهها من قبل الراوي.

خ- صورة رؤساء العراق:

بما أنّ الصورة الفوتوغرافية تمثّل من ناحية مدلولها نسقاً إيديولوجياً فلا شكّ أنّ صورة الآخر تعبّر وبقوة عن وجهة نظر الراوي تجاه المختلف وخاصةً إذا التقطت تلك الصور لرأس السلطة السياسية وهو "الرئيس"، فتكون صورة تضيء الشخصية وتمثل علاقته بالآخر في أبعادها التأويلية.

أجمل صورة لرئيس عراقي ترسّخت في ذاكرة الجنوبي بشكل عام والشخصية النازحة من الجنوب إلى بغداد على وجه الخصوص بمحبة كبيرة هي صورة الزعيم "عبد الكريم قاسم"، لقد أحبّ الرئيس الجنوبيين وبنى لهم مدينة في بغداد ليستقروا فيها، فأحبوه كثيراً وأخلصوا له، ومن تلك الصور "**جلب عبد الحسين صورة مزججة**

[1] مكنسة الجنة/٣٩.

[2] ملائكة الجنوب/٣٩.

لرئيس الوزراء وهو يبتسم ويرفع يده بالتحية، علّقها في الغرفة التي سكنتها فاطمة وزوجها"[١]، أما صورة مصرعه بعد انقلاب ١٩٦٣، فقد ختمت ذاكرتهم بحزن طويل على فقدانه وبكراهية كبيرة لقتلته "بكى علي، بكى كما لم يبك على أحد من قبل، وظلّ يتذكر مشهد الجندي وهو يبصق في وجه رئيس الوزراء، لعدّة سنوات بكت البلدة وأبقت على صور رئيس الوزراء معلّقة فوق جدرانها".[٢]

ذات الصورة حادثة مصرع الرئيس تكرّرت في "اعترافات رجل لا يستحي"[٣].

الرئيس العراقي الذي ظهرت صورته سلبية مثيرة للكراهية والنفور هو "صدام" مثل هذه الصورة "عندما ألقى خطابه بعد أسبوع من الحرب، وكان للمرة الأولى يضع نظارة لقد أثاره ذلك الأمر بلا شكّ وظنّ أنّ هناك ما يريد أن يخفيه من خلال النظارات، أو أراد أن يضفي على نفسه وقاراً لا يملكه"[٤]. حشدت الصورة سلسلة من العلامات السلبية، الرئيس التواق للحروب، المتعجرف، المغرور، لا يعبأ بشعبه مستخدمةً رمز النظارة السوداء القاتمة.

في رواية "تل اللحم" صورة ملتقطة من زاوية أخرى للشخصية "عندما يدخل كل البيوت على عادته، فهذه المرة لن يدخل إلى المطابخ ليكشف قدور الأكل ويفتح أبواب الثلاجات ويسأل ربّات البيوت عما طبخن أو خزنّ لأيام الشدة.."[٥].

تلك صورة شاهدها جميع الناس "لصدام" في التلفاز وهو يدخل البيوت ويفتح القدور والثلاجا

---

[١] خلف السدة/١٠٣.

[٢] نفسها/١١٧، وفي الرواية سرد موجز لسيرة عبد الكريم قاسم/٨٣.

[٣] الرواية/٢٩.

[٤] الرواية/٢٢، روايات عدة ذكرت شخصية "صدام" في خطابها السردي واصفة لسلوكها وإدانة لممارستها أو مشيرة إليها "مكتسة للجنة"، تل الرؤوس" و"حجاب العروس" و"حقول الخاتون" لكن الصورة الشخصية "الفوتوغرافية" ظهرت في "الحرب في حي الطرب"، تل اللحم/٨٩،٥٤.

[٥] تل اللحم/٨٦.

ثانياً: الصورة الفوتوغرافية للفضاء الجنوبي:

إن رسم إحداثيات الفضاء الروائي جزء حيوي من وصف الشخصية فالفضاء الروائي يكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في بلورة التحولات الداخلية التي تطرأ عليها(١).

بعض الباحثين تحدث عن مفهوم "تشخيص المكان" لأنهما "الشخصية والمكان" يشتركان في التعالق الوصفي بكونهما يعبران عن مجموعة من السمات الدالة، ومجموعة من التراكم الصوري، بالإضافة إلى جزئية مهمة يتضمنها التشخيص وهي "أنّ تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها"(٢).

وليس الواقع بالتحديد ما تلتقطه مجموعة السمات للشخصية والمكان وإنما تجربة النظرة العين المبصرة تتراوح بين الواقعي والإحتمالي "فالصورة لا تكتفي بالتمثيل الصادق لتجربتنا، إنها تكملها، تكشف عن الكامن داخلنا"(٣).

صورة المكان عند "باشلار" هي وضعية نفسية تقدمها الظاهرتية المتعلقة بقصدية الوعي واتجاهه المباشر نحو موضوعه وغايتها الإختزال أو التفخيم(٤).

التواشج بين صورة الذات وصورة المكان مسألة تتعلق بظاهراتية الصورة ومن ثم تمتد في جذورها إلى الذاكرة وعملها وعلاقتها بالتحليل النفسي "على المحلل النفسي أن يركز عنايته على التمركز المكاني البسيط لذكرياتنا"(٥).

---

(١) ينظر بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي/٣٠.

(٢) بنية النص السردي، حميد لحمداني/٦٥.

(٣) الصورة المكونات والتأويل/١٠.

(٤) ينظر جماليات المكان/٢٤٢.

(٥) المصدر نفسه/٤٦.

وإن شئنا تشبيه الفضاء بالصورة فإنه يشمل الإطار الفيزيقي الذي يحيط بالشخصية، ويتضمّن مجالاً داخلياً يستوعب الجزئيات في الكتابة الروائية. وإذا كان تحديد الإطار محدداً، فإن الإحاطة بالجزئيات هو ما يبدو أمراً صعباً لأنّ الأوصاف متناثرة ومتشعبة على طول النص!.

ستظهر مجموعة محدّدات لوعي وإدراك "المؤلف والراوي والشخصية" تجعل الرواية تتحرك في فضاءات تكرارية "نمطية" نسبياً سواء في المكان العام الذي تتحرك فيه الشخصية أو في تلمّسها لجزئيات الفضاء الجنوبي والتقاطها للتفاصيل المهمة، وفي التصنيف التالي ستكون البداية مع صورة الفضاء المكاني ومن ثم المناخي والبيئي وأهميته في تشكيل صورة الشخصية.

أ- صورة البيت الجنوبي:

من أماكن الألفة والحميمية "البيت" المكان الذي يولد وينشأ فيه الإنسان، ركنه الأول، وكونه الحقيقي الثابت "إنّ مكاناً مغلقاً يجب أن يحتفظ بذكريات، ويتيح لها في الوقت نفسه الإحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور"[١]. يشكل البيت مجموعة من الصور التي تعطي الإنسانية أوهام التوازن لأن البيت تجسيد للمأوى والحماية "كل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلام اليقظة".[٢]

نشاهد صورة وحيدة للرخاء والإرتياح في البيت "**ينتصب منزلي في ركنه الشرقي، رحباً ضخماً وميسوراً، من طابقين، يشرفان على حديقة واسعة تتخلّلها السواقي الصغيرة المتفرّعة من ترعة رئيسة تمثّل في نفسي خلاصة ترع الشارع، حيث تصبّ فيها المياه بقوة دفعٍ زائدة بسبب انحدار أرض حديقة المنزل**

---

(١) جماليات المكان/٤٤.

(٢) جماليات المكان /٥٢.

وانخفاضها مقارنة بغيرها في شارع الزعفران"[1]. صورة للبيت الكبير الجميل لم تتكرّر في الروايات اللاحقة، والسبب يرجع إلى أنّ "درب الزعفران" مكان افتراضي وليس مرجعياً، ربطه الراوي بالجنوب من خلال استدعاء قصة تراثية حدثت في البصرة سابقاً.

أحد الرواة وصف بيته بالشكل التالي **"يتقدمني خلال "المجاز" القصير الذي يطلّ على باب "الديوخانة" المهملة منذ أعوام، واستدرنا يساراً داخلين "الحوش" حيث كانت العصافير في ذروة اعتراكها بين أغصان السدرة الهرمة،... ساعة الليوان الجدارية تدق معلنةً الوقت، وقف متأملاً فاغر الفم، صور أفراد العائلة الموتى والراحلين، وهي تزيّن جدران الليوان".**[2]، صورة توثيقية مهمّة لبيت جنوبي يعدّ الآن تراثياً وهو أنموذج للبيت المشيّد منتصف القرن الماضي وبقي ماثلاً لحدّ اللحظة في بعض من الأماكن التراثية والفقيرة، ومكوّنات هذا البيت شاخصة في ذاكرة العديد من الجنوبيين منها "الحوش، المجاز، الليوان، الدرج، الديوخانة"، أماكن حميمة لبيت الطفولة القديم.

بيت آخر لراوٍ مثقف **"كان في البصرة القديمة وقتها، بيت ذو طابع تاريخي، اقتسمته مع عائلة من ثلاثة أفراد، وأخذت طابقه العلوي ذا الشناشيل"**[3]. البيت ذو الشناشيل صورة مألوفة للبيت العراقي التراثي. البطل المثقف غالباً ما يفضل البيت التراثي؟ قد يكون ذلك لأسباب تتعلق بإفلاسه المادي أو توجهات فكرية تتعلّق في مساهمة البيت التراثي في التأمّل والإبداع.

يصف الصحفي "أمجد" بيت صاحبه... بانبهار المحروم، وبمشاعر لا تخلو من الحسد **"كان الترف يجد له متسعاً من أريحية راسخة في حجرة مطلّة على مرج**

---

(1) درب الزعفران/١٦.

(2) سابع أيام الخلق/١٦.

(3) مكنسة الجنة/٧٥.

صغير جدرانها مزججة بالزخارف وقد طليت باللونين الأبيض الهادئ والأزرق الدانوبي المريح للنظر، ستة مقاعد من خشب الأبنوس، كلّها التفّت حول منضدة مغطّاة بالقماش الأخضر الغامق، لون مائدة القمار..."[١]، الصحفي لم يصف بيته ووصف بدقة بيت الآخر المترف الفخم، هذا الشطب لبيت الأنا وإظهار لبيت الآخر الثري بيّن حجم ما هو متراكم في اللاوعي عن البيت الجنوبي المتواضع، تواضع البيت وافتقاره إلى سبل الراحة والعيش الكريم يمثّل صورة نفسية لواقع الحرمان والفقر التي يعاني منها الإنسان.

الحجرة، ذلك الركن من البيت الذي تألفه المرأة وتتوحّد به، فحجرة المرأة حصنها وسجنها في ذات الوقت، مكان أليف إليها لأنها تمارس جميع طقوسها فيه، الأحلام، الزينة، اللذة، ويمكن أن تكون مكاناً موحشاً إن مثّلت الحجرة سجناً للمرأة خلف قضبان ثقافة "الحريم"، "نوعة" اعتزلت في غرفتها احتجاجاً على سلطة الرجل "**اختفت في غرفتي تغزل وتحيك الصوف، تغني وتذبل، فأبي كان الطريقة الوحيدة والملائمة لها للوجود ومادام كذا وكيت، ومهما وإذا، فلا شيء ينفع**"[٢].

صورة لبيت ريفي شيّد في بدايات القرن العشرين "**قبل أن يتزوج حسين، كان يسكن كوخاً قصبياً، مطلياً بالطين خلف المقام، وحينما حلّت الزوجة الجديدة، بنى حسين غرفة أخرى فرشها "بكمبار"، اشتراه من "سوق هرج"، وفانوس وصندوق رصّعته المسامير، لحفظ الثياب "كاروك" للطفل ومرآة و"لكن"**".[٣] صورة واضحة لبيوت الفقراء في بداية القرن العشرين .

بيت جنوبي آخر شيّد في ذات الحقبة التاريخية "**كان البيت محصوراً في الزاوية البعيدة من المقبرة الإنكليزية، الواقعة في عمق المقبرة من ناحية شمالها الشرقي**

---

(١) موت الاب/٢٥.

(٢) الغلامة/٨٩.

(٣) ياكوكتي/٩١.

من جهة اليمين... قد بني البيت في أواخر العشرينات لكي ينام فيه المفتشون من موظفي التاج البريطاني الذين يعملون في ما وراء البحار... صحيحٌ أنه كان بيتاً صغيراً ضمّ غرفتين صغيرتين، لكنه لم يخل من بعض شروط الراحة: فقد زوّد بحمام فيه رشاش، ومطبخ على شكل بار"[1].

هذا البيت يشكّل مفارقة مع البيت الذي قبله في الوصف إذ أن بيوت الطبقة المترفة والموظفين الكبار والأشخاص العاملين مع الإنكليز تختلف في بنائها تماماً عن بيوت الفقراء المبنية من القصب أو الطين.

الجنوبيون النازحون إلى بغداد بسبب شظف العيش في الأهوار والأرياف كانت بيوتهم في "العاصمة" أشدّ بؤساً من السابقة **"من القصب وسعف النخيل بنوا أكواخاً متلاصقة بغير انتظام بدت في تقاربها الحميمي وتراصّها الأليف كما لو أنها تحتمي ببعضها ضدّ هجوم غزاةٍ غرباء أو ثعالب متوحشة"[2].**

بعض بيوت المهاجرين شيّدت في المناطق المترفة **"كانت مجموعة بيوت طينية محشورة في ساحة صغيرة محاطة بسياج، يطلق عليها "خان حسن والي، كان هذا الخان أشبه بجزيرة بائسة في بحر من الغنى، مجموعة بيوت بائسة محاطة بقصور فخمة يقطنها أغنياء بغداد".[3]**

صورة بيوت المهاجرين الجنوبيين الأوائل إلى بغداد صورة مجسّدة للبؤس والحرمان، بيوت من القصب أو الطين لا تقي من حرّ أو تحمي من برد. الملمح الإيجابي فيها هو تراصّ تلك البيوت وتلاحمها في منطقة صغيرة، الشيء الذي أضاف إحساساً بالمودّة والألفة بين ساكنيها، والأمر المهم الآخر هو هذا التجاور

---

[1] ملائكة الجنوب/٤٥.

[2] خلف السدة/١١.

[3] اعترافات رجل لا يستحي/١٢.

بين أسباب الفقر والغنى في المدن الجنوبية والعاصمة بغداد مما يجعل من الهجنة والتناقض سمات رئيسة لشخصية المكان ومثلها الإنسان.

صورة البيت الآمن والوادع تواجه تشويهاً وضبابية في روايات أخرى بسبب الأحداث والنكبات، فالبطل المطارد يترك بيته ويسكن في كوخٍ ناءٍ متوارياً عن الأنظار كما في "أيوب، تل الرؤوس، حسناء الهور" أو يقضي حياته هارباً في شاحنة جوالة "حقول الخاتون"، في الحرب يهجر المقاتل بيته ويعيش على جبهات القتل "أقصى الجنوب، الحرب في حي الطرب"، ومن الملاحظ أيضاً أنّ صورة الأسرة التي يحتضنها البيت قد غابت نسبياً في هذه الفترة، فالأسرة لم تظهر واضحة إلا في روايات "خلف السدّة، ملائكة الجنوب، شروكية"، وهذه الروايات تستعيد فضاءات المدن الجنوبية قبل حقب الحروب والنزاعات.

بمقابل البيت الكامل ترسم صورة لركن من أركانه مثل الحائط، تشغل تلك الصور جانباً وظيفياً في تفسير نوازع وتطلّعات الجنوبي وعلاقته بالمكان الذي يعيش فيه، من تلك الصور للباب والجدار "**علّق على باب البيت المخلوع أصلاً من أحد البيوت، نعالاً درءاً لحسد العيون، وزيّن غرفة زواجه بصورة تمثّل "الإمام العباس" مرمياً، مبتور الساعدين، وفرسه تقتلع النبال من عينيه... حينما تهرّأت الصورة بفعل الرطوبة، ونهم الحشرات، ألصق صورة للإمام علي بن أبي طالب، يشعّ وجهه نوراً، معتمراً كوفية خضراء، تنسدل على كتفيه، بورتريه الإمام يستند كلياً إلى سيف مشطور نصفه، تحته خط خطّاط كوفي مجهول "لا فتىً إلا عليّ ولا سيف إلا ذو الفقار"**[1].

تشع صورة الحائط على معتقدات الناس، والرموز التاريخية التي تؤثّر في لاوعيهم مثل صور الأئمّة والأولياء، الزيّ والممارسات التاريخية، القتال، السيف،

---

[1] يا كوكتي/٩٢.

الفروسية، الظلم، الفداء، القتل، كلّ تلك الرموز تقدم توصيفاً أدق للشخصية الجنوبية يفوق في بلاغته صورة الشخصية ذاتها.

صورة أخرى معلّقة على الجدار "**بسملت وهي تتقدّم في جلستها لتضاعف نور الفانوس فانتشر الشعاع على الجدران الطينية ليتكسر وينشطر إلى عشرات الأشكال المتعرجة المبهمة، غير أنه كان كافياً لإضاءة صورة لشهداء واقعة كربلاء ثبتت بعجين، وأخرى كبيرة مزجّجة مؤطّرة بشريط لاصق لأحد الأئمة الإثني عشر**"[1]. إنّ الدلالة الأهم في الصورتين السابقتين هي المفارقة البصرية بين قدم الحائط ورطوبته، اللصق بالعجين، "الواقع"، وبين الصور التي تشير إلى شجاعة وإقدام الشخصيات البطولية التاريخية "المثال"، فقد مثّل الحائط مرآة الجنوبي النفسية فيما يعتقد ويحب من خلال توقه للبطولات والخوارق وهو مرآة اجتماعية لبؤسه المعلن، واحتباس روحه بمواجهة الجدران المتهرئة.

مكانان مهمّان في البيت يعبران عن حالة التطهّر واستعادة الحياة من خلال إزالة الأدران والخبث، وكلّما كانا في هندستهما المناسبة والنظيفة شعر الإنسان بالراحة والإنطلاق، والعكس يفرز العكس بالتأكيد. من الملاحظ أن صورة حمّام البيت لم تظهر مطلقاً في الروايات "عينة البحث"، ظهرت صورة وحيدة لحمّام عام "**هكذا امتلأ حمّامها بالبخار والأغاني الأفريقية وطيّات بطون النساء والرجال المترهلة**".[2]

هو وصف مقتضب "لحمام زكيّة" لم يبلغ مستوى الصورة الوثائقية للحمّام.

صورة المرحاض بدت أوضح من صورة الحمّام بعض الشئ "**المراحيض صفّ طويل من ثقوب محفورة في الأرض عليها قطع من الأخشاب المبلولة، تحيط بها**

---

(1) خلف السدة/٦.

(2) مكنسة الجنة/٣٩.

ستارة من قماش الجنفاص، بلا سقف ولا أبواب تذكرت وأنت تمرّ على عدد من الرجال المقرفصين وهم يدخّنون أو يحدّقون أمامهم ساهمين"[1].

الصورة السابقة كانت موجهة إيديولوجياً للمقارنة بين بؤس مرحاض العمال الجنوبيين وترف بيت الراحة للآخر الأجنبي "**كان الجنود الإنكليز هناك يجلسون مستريحين على ما يشبه تابوت طويل، سراويلهم تتهدل فوق سيقانهم، يدخّنون ويثرثرون أو يقرؤون الجرائد ليتعرفوا على آخر أنباء الحرب، في حين كانت روائحهم النتنة تنتشر في الهواء من حولهم"[2]**، يتّضح نسق كراهية وعداء الآخر من خلال صورة المرحاض.

أما مرحاض المهاجرين إلى العاصمة فتبدو بالشكل التالي: "**مثل أسلافهم الأوائل أقام الرجال في أراضيهم أماكن مخصّصة لقضاء حاجاتهم من القصب والحصران"[3].**

صورة المرحاض البائسة والتي ينعدم فيها الصرف الصحي المناسب، صورة قديمة لكنها لم تندثر حتى التسعينات خاصةً في القرى والمناطق النائية.[4]

ب- صورة المزار:

كما وصفت بعض الروايات البيت، وصفت المزارات، مكان محبّب لدى الجنوبيين فيه يبحثون عن أصولهم العريقة، وعن جذورهم الممتدة، ويمثل هويتهم الراسخة في المكان، فقد كانت صورة المزار حاضرة في الروايات وإن حاولت

---

[1] رياح شرقية رياح غربية/١٢.

[2] نفسها/١٢.

[3] خلف السدة/١٥١.

[4] روايتا "مكنسة الجنة" و"حسناء الهور" ذكرتا أوصافاً للمرحاض مما شكل صورة ذهنية للمكان لدى المتلقي، ففي "حسناء الهور" يقول الراوي "أكثر الأمور التي صدمتنا هي وجود مراحيض نظيفة، لقد فقدنا في همت تلك المزية الإنسانية ١٣٥/م.

بعضها التشكيك في مصداقية تلك المزارات الموجودة في أقاصي الجنوب إلا أنّ مجرّد حضور أضرحة الأولياء يمثّل عمق رسوخها في الوعي والذاكرة.

"مرقد السيد نور لم يكن أكثر من غرفة مهملة في الزاوية الجنوبية الغربية من الطبقة الأرضية لعمارة المصرف بطبقاتها العديدة، كان باب الضريح مثقلاً بعشرات الأقفال التي جعلتني لحظتئذٍ أفكّر في أنّها لم توضع لنيل مرادٍ ما، بل من أجل إحكام إغلاق الباب، حرصاً على أن يبقى ذاك الولي حبيس مرقده إلى الأبد"[1]. الصورة تستحضر الجانب القاتم في مرأى الضريح "قدم البناء، الإهمال، الأقفال "، وذلك يشير إلى موقف الراوي من المزار.

صورة أخرى مشابهة "**ضريح السيد شوفان، حيث تنحني بيوت الأوادم بوضع لواطي مخجل مشكلةً هذا المسلك الإستثنائي الذي تضطر فيه النساء إلى تقليد "أبو الجنيب" في المشي العرضي وهن يجتزن ذلك الجزء من الدربونة لخطوتين أو ثلاث، أكفّ من الحناء مدموغة على الحيطان، أصابع بدينة وأخرى مبتورة كما أن بعض البصمات يتّخذ شكل سمكة"**[2].

صورة نقدية للمزار سخرت من عادات البسطاء في الإعتداد به وتقديسه.

هنالك صورة ناصعة وحميمية لإحدى المزارات "**مرقد السيد جار الله الذي أصبح وسط كتلة من البيوت المزدحمة يؤدي إليه زقاق ينتهي بباب كبير مفتوح دائماً، على جانبيه رسوم أكفّ من صبغة الحنّاء يفضي إلى فسحة ظليلة بنيت في طرفها البعيد دورة مياه وحوض وضوء يأتيه الماء من برميل إلى جانبه كوز ملفوف بقماشة سوداء كتبت عليها عبارة "وسقاهم ربهم شراباً طهورا " داخل الكوخ كلّلت الدكة المستديرة بقماش أخضر ارتمت عليه كوفية نبل لونها الأسود،**

---

[1] سابع أيام الخلق/١٤.

[2] مكنسة الجنة/١٥.

وحول الدكّة فرشت حصر كثيرة غطّت الأرض الترابية التي احتلّت زوايا الأربع صناديق، امتلأت بمصاحف مختلفة الأحجام. وفي كوى ضيقة مغلقة وضعت مسبحات وترب صلاة"[1]. اشتغلت الصورة على ظاهراتية الإدراك الحسّي لرموز المزار وليست إيديولوجية انتقادية كالسابقة، وهي فلكلورية استعادت الشكل المعماري البسيط للمزار، مثلاً ضرورة ارتكاز الضريح في المنتصف، رمزية الدائرة واللون الأخضر في فضاء المزار، الدوران حول الضريح إشارة للزمن الديني الدائري، دلالة الماء التكرارية "الحوض، الكوز، دورة المياه"، الصورة تمثل حالة تأمّل في علامات المزار وانعكاسها على وعي الشخصية الجنوبية وإيمانها بالمزار والذاكرة التاريخ.

ت- صورة المضيف:

من الأماكن المغلقة المهمة التي صوّرت في الروايات، **"كلّ من يتطلّع داخل هذا المضيف الممتد.. المرعب كحيوان خرافي بسبعة عشر طرفاً تتشبّث بالأرض كمخالب أسطورية ويجوف ضمّ قبل الساعة المئات من المجتمعين ممتصاً وعيهم ورجولاتهم، هضلوا كلاماً كثيراً وتحدّثوا عن أمجاد سابقة سامقة كالذرى،اجترّوها ونسوا حالهم"**[2].

الصورة التقطت بعين من يرفض النسق العشائري من خلال انتقاد المكان، وهي صورة شعرية بالإضافة إلى كونها صورة نمطية.

---

[1] خلف السدة/١٤.

[2] الصليب/١٦.

ث- صورة الحي الجنوبي:

يشكّل وصف الأحياء السكنية أهمية لدى الروائيين عندما يشرعون في وصف المكان، لأنها تمثّل الأنا الجمعية وليست الذاتية النفسية للشخصيات كما هو البيت أو الحائط، العديد من الصور لأماكن عاشت فيها الشخصيات وأخرى تأثّر بها الراوي فصوّر فضاءها عن قرب، ومن تلك الصور للحي الجنوبي.

بعض الأحياء الفقيرة تعدّ تجمّعات لإثنيات محدّدة، "**بين شارع بغداد والشارع الذي يفصل بين محلّتي السرية والمحمودية تقاسمت العوائل الفقيرة الخربات والبيوت ذات الغرف الكثيرة عوائل كردية فقيرة سكنت غرف هذه البيوت**".[1]

لا تنفك صورة الحيّ عن مرافقة صورة من يعيش فيه، والبيوت كذلك، الأكراد الذين استوطنوا الجنوب تعدّ أحياؤهم وبيوتهم الأشد فقراً من غيرها.

صورة للأزقة في البصرة "**تتنابك الدرابين وتتلفّت يميناً ويساراً فلا تخف من كلّ تلك الأسهم المعقوفة، إنها إشارات مسالمة ستبدي اهتمامها حتى أن بعضها سينهي نوبته في درابين أخرى وينتزع دهانه من الأسواق القريبة، وتعثر بعضها من أجلك.. كي تزدحم فوق أكتاف الدربونة الزنجية، وتومئ لك برؤوسها المدبّبة نحو بيتهم/الضريح**"[2].

الأزقة الضيّقة توصل للبيت المتهالك والإثنان يؤديان إلى المقبرة أو الضريح واقعاً وتأويلاً.

---

[1] المقطورة/٣٩.

[2] مكنسة الجنة/١٤، "الدربونة" كلمة شعبية جنوبية تعني الزقاق.

ج- صورة المدينة الجنوبية:

إنّ مطالعة صور الأمكنة من المغلقة إلى المفتوحة ومن الأليفة إلى المعادية تكون أكثر وضوحاً كلّما انتقلنا من المكان الضيّق إلى الأرحب، تتمرأى المدينة في الذاكرة مع الثيمة التي تطرحها الرواية، فالصورة لا تعود انتقائية كغيرها من الصور الأخرى، وإنما تكون ضرورية بوصفها جزءاً من الصورة الذهنية التي يشيدها القارئ عن الموضوعة.

تتعاضد الثيمة مع المكان في الصورة التالية **"كنت على الأرجح أتحرّك على سطح مدينة انتسخت صورتها من ذاكرة المدن السومرية، مركّبة من خيال بيكاسو المكعّب، أو حلم غويا المتعدّد السطوح، مكعب بانورامي لمدينة عراقية"**[1].

مدينة الراوي الجنوبية جذرها الواقع وبناؤها التخيّل، مدينة نصّية تتماهى مع لوحات بيكاسو وغويا التكعيبية، وفي الوقت ذاته هي البصرة التي عاشت ويلات الحروب ودمّرت بالقصف الجوّي الأمريكي "مدينتي، البصرة، باصورا، بصرياثا، بصرتي "[2].

صورة لمدينة النجف في بدايات القرن العشرين **"سار وهو منجذبٌ إلى حركة الناس في الأسواق، وعربات الخيول وصياح الباعة، كان يسير باتجاه القبّة الذهبية للإمام علي بن أبي طالب، فتسحره الدكاكين وأبوابها الخشبية والزخارف المرسومة عليها ومنائر الجوامع. وقبل أن يدخل إلى القبر مرّ بشارع "الحويش" فجذبته دكاكين الخطّاطين والنسّاخين والمكتبات، شاهد بعض المعمّمين يحملون كتباً كثيرة، وآخرين يتصفحون مجلدات كبيرة عند واجهة الدكاكين".**[3]

---

(1) كراسة كانون/٩.

(2) نفسه/٨١.

(3) حجاب العروس/٢٤.

صورة لمدينة السماوة منتصف القرن العشرين "السماوة بلدة صغيرة بها ثقوب كثيرة وكبيرة، مراهقون يقطعون الطرقات مساءً، نشّالون يتبادلون البضائع كالتحيات بعيون ضيقة وشوارب فخمة، قوّادون لا يتراجعون إذا ما بدأ الظلام يتظاهرون أنّهم غرباء حضروا للبحث عن نزل زهيد الثمن... تجّار وكتبة وأعضاء في أحزاب يحبسون أنفاسهم وهم يختفون وسط الخان الكبير أو وراء المقبرة في أثناء التحضير للمظاهرات، نسوان مكرويات، وحيدات، معطّرات بالمسك، بدويات يُظهِرن نصف أبدانهنّ وهنّ يبِعن الخضار والفواكه، وغجريات كالأفاعي المريّشة يطلعن من الفرات في أوقات المدّ فتبدأ التربة بالتشقق والإنحسار"[1].

من منتصف القرن إلى السبعينات هل تغيّرت صورة السماوة؟." لم تتغير السماوة، ما زالت على وشك الإنتقال بين القضاء والمحافظة، طرقاتها الداخلية غير مزفّتة، مبانيها متباعدة والشوارع مكتظّة بالعربات القديمة، وأصحاب الدراجات الهوائية مازالوا يتسابقون من وراء الجسر العتيق وصولاً إلى مجموعة الحواش الكبيرة والمسوّرة بالأسلاك الشائكة لدور السكك الحديدية في أول السدّة الترابية"[2]. صورتان لمدينة السماوة الأولى كانت موجهة نحو حركة العامة، وكيف كانت صاخبة على جميع المستويات السياسية والإجتماعية والثقافية، الصورة الثانية وجّهت نحو المباني والطرقات وفيها تظهر المدينة في تراجع في مظاهر العمران مما يؤشّر لتدهور الحراك السياسي والإجتماعي والتنموي في المدينة مع تقدم الزمن.

---

[1] الغلامة/٩٠.

[2] الغلامة/٩٥.

في الثمانينات عند استعار لهيب الحرب، ما الذي يستحضره الجندي في مخيلته من صور المدينة؟ سوى الكراجات **"يتذكر الكراجات المملوءة بالجنود وأضواء اللوكسات والنيونات وباعة الكراجات، والركض المتواصل بعد منتصف الليل للحصول على مقعد في سيارة ذاهبة إلى محافظة حدودية، ومطر الشتاء يسقط بغزارة، وبرد الليل الذي لا يرحم، وأدخنة السجائر وباعة الشاي وقطارات الليل المملوءة بالجنود والوجوه والملابس الخاكية".**[١]

من أهم معالم مدينة العمارة "المقبرة الإنكليزية"، كيف بدت للراوي بعد عودته من رحلة الإغتراب **"لم تعد هناك أشجار نخيل عالية ترتفع وسط الحديقة الواسعة تحجب الرؤية كما في الماضي، مثلما لم تعد هناك أشجار النبق التي انتشرت تحت ظلال النخيل في كل مكان، أما الشاهدة الضخمة التي ثبّتت خلف الصليب مثل جدار من رخام أسود نقشت عليه أسماء القتلى من الجنود، فقد تحوّلت إلى جدار، لم يعدْ شيء يذكّر بالمكان القديم"**[٢]. صورة المقبرة بعد أن أصبحت ركام التقطت بعد ٢٠٠٣.

صورة للجسر الرئيسي في الناصرية بعد قصفه **"دخان إسمنتي يغطي فضاء الجسر الطويل في الضاحية الشرقية للمدينة... تعرّض الجسر الإسمنتي إلى ضربة مدمرة في منتصفه تماماً، أسقطت نصفه وفكّكت كتل الخرسانة والحديد، ولم يبق من الجسر في مكان الضربة سوى ممرّ صغير لايسمح بعبور المشاة إلا فرادى مثل سير لاعب سيرك على حبل مشدود"**[٣].

---

[١] أقصى الجنوب/٥٩.

[٢] ملائكة الجنوب/٩.

[٣] يوم حرق العنقاء/٥٠.

تتقسم جسور المدن إلى عالمين، عالم الفوق الواضح للعيان، وعالم آخر هو عالم الأسفل، عالم الشواذ والسكارى والمجانين، وبالمثل فإنّ في الجنوب عالم الفوق الظاهر للعيان وآخر يقبع تحت الجسر العالم المشؤوم الحقيقي للمدينة!.

"أتسلّل أحياناً تحت الجسور، أنام وتوقظني أضواء السيارات في الشارعين الذين يربطهما الجسر،.. يحظى بي بعض الشباب النازلين تحت الجسر، فأعرف أني زاحمتهم على مكان مشربهم، راكان أحد مجانين العشار يستحم من أنبوب مياه ينحدر من مياه الشطّ القريبة من أسفل الجسر، والرجل مسنّ أيضاً، وعارياً تماماً، التفتُّ يمنةً فوجدتُ آخر عارٍ أيضاً..."[1].

صورة المدينة التي بنيت للنازحين الجنوبيين لا تختلف عن صورة المدن الجنوبية المنكوبة وتسميتها باسم "المدينة" هو نوع من مفارقة ساخرة أو المجاز الذهني!."

"كانت مدينتنا المأهولة بالطين تمتلئ بروائح المزابل وروث الخيل وثغاء الأغنام ونداءات بائعي الملح والمجانين، ثمّة صخب لا يمكن أن ينتهي، تظلّ الأمهات صاحبات للصراخ ويظلّ الأولاد يلعبون وسط برك الفوضى الآسنة، فيما تنزوي البنات عند زوايا الغرف القصية".[2]

صورة أخرى لمدينة الصدر أقل قتامة من سابقتها، **"سلسلة البيوت التي تقابل بعضها بعضاً في صفوف متشابهة بأبواب ونوافذ من حديد مؤطّرة بستائر ملونة... افتتحت أسواق ودكاكين في كلّ حارة من حارات المدينة التي اكتظّت بالبشر القادمين من أماكن مختلفة... لم تعبّد الطرقات الفرعية الكثيرة، ما تعبّد**

---

[1] مكنسة الجنة/٨٣.

[2] شروكية/٤٦.

هو شارعان رئيسيان الأول يمتد من "الثورة الأولى" إلى "منطقة الداخل"، والثاني من "ساحة ٥٥" حتى"الشركة".[١]

ثالثاً: صورة البيئة المناخية:

مثلما تضفي الأمكنة على الأنا صورتها وسماتها، وتعيد تشكيل ما لم يكتمل منها، فإنّ الصورة لن تكتمل إلا بالبيئة الطبيعة وهي "تشكل المجال الحيوي على سطح الأرض والمحددة بنقاط تماس بين الغلاف الجوي والغلاف الصخري، وتشمل البيئة الطبيعية على عدد من العناصر الفيزيائية كالتضاريس والتربة والمناخ والمسطّحات المائية"[٢]، وبما أن البيئة تشمل كلّ ما يحيط بالإنسان ضمن الغلاف الجوي ويعدّ المكان جزءاً حيوياً منها، والجزء المهم الآخر هو المناخ، يطبع المناخ ملامح الوجه بطبائع تميّز الأجناس البشرية، وهو الذي يصهر روح الشعوب، ذلك ما حدا بأحد العلماء وهو"فيكتور كوزين" للقول "أعطوني جغرافية بلد معين، ومناخه ومياهه، والرياح التي تهبّ عليه، وكلّ ما يحيط بجغرافيته الطبيعية، أعطوني محاصيله، نباتاته، وحيواناته فأقول لكم من هو إنسان هذا البلد والدور التاريخي الذي سيؤديه"[٣].

بدأ الروائيون تلمّس أهمية الأجواء المناخية في تشكيل الفضاء وسمات الشخصية في الآونة الأخيرة، خاصةً الروائيين البصريين لما يتميز به مناخ البصرة من تطرّف شديد يترك أثره في أشهر الصيف اللاهبة على التنفس والبصر والجلد والإحساس والشعور ، اهتمّت رواية "ياكوكتي" بصورة البيئة المناخية الشمس والبحر والرطوبة وتأثيرهما على الشخصية والحيوات المختلفة **"جو خانق من بخار صمغي،**

---

(١) خلف السدة/١٥٦.

(٢) الإنسان والجغرافيا، كريستين نصار/ ٢٠.

(٣) نفسه/٢٤.

لم تطقه النوارس فهاجت في الفضاء، نافضةً عن ريشها الندى، والسرطانات الصغيرة التي أغوتها النتن، خرجت من ثقوب الصخور، وأغوار الطين إلى المسناة، حتى الشارع، بحذر... لاح إسفلت الشارع وكأنه مغسول بمطر هطل غزيراً لفترة، بلّل الجمادات، والهواء وأعطى الأشياء لون ورائحة الخشب العتيق".[1] حالة الإختناق بسبب عوامل الجو قد تكون صورة استعارية لاختناق الأفق السياسي والإجتماعي للمدينة .

وفي ذات الرواية التي اشتغلت على موضوعة الأجواء المناخية للبصرة: **"لشرجي يأتي بالكوابيس، بأحلام الماء المرعبة، يدخل السمكات عبر الأنوف، أو يغرق الأجساد في البحار المظلمات، فتلتهم القلوب الكواسج والحيتان، ضيق، ضيق يجثم على الصدر، يرمضها".**[2] وصف المناخ يكون مستجيباً للغة شعرية فانسياب البيئة في دواخل الشخصية انسياباً لا مرئياً يشعر به ولا يتمثل يقرّبها للصورة الأدبية.

أولت "رياح شرقية رياح غربية" الفضاء البيئي الأهمية القصوى فصدّرت عنوانها به، تتقسم الرواية إلى قسمين، القسم الأول يكتبه "محمد أحمد" الشخصية الشرقية بما تحمله كلمة شرقية من دوال جغرافية وإيديولوجية وثقافية، والقسم الثاني مكتوب بأسلوب الراوي العليم والذي يسرد قصة المهندس "حسام حلمي"، ابن العاصمة الذي درس في لندن وعندما رجع لبلده عيّن رئيساً للمهندسين في شركة نفط البصرة، وهو متأثر بأسلوب الحياة والثقافة الغربيتين.

إن دالّ المناخ في العتبة استخدم بمحموله الإيديولوجي أما الدالّ الجغرافي فيصوّر في المتن حيث تلعب أجواء الصحراء والحرّ اللاهب والرطوبة بوصفها

---

[1] يا كوكتي/٢٩.

[2] نفسها/٦١.

أجواء تغذّي الملل والتذمر واحتدام مشاعر الكراهية ضدّ الآخر المستبدّ كلّ تلك العوامل بالنتيجة أدّت إلى إضراب عمال شركة نفط البصرة "**عندما تهبّ الرياح الشرقية فوق هذا المكان مثقلةً برطوبة البحر فإنها تجعلك تتمنى لو غادرت جلدك فهي تغلغلك بغشاء من ماء لزج يخنق حبيبات العرق في باطن المسامات**"[1]. روايات أخرى لم تغفل قيمة المناخ وسماته المميزة التي تؤثر على الشخصية لكنها لم تعطه تلك الأبعاد الرئيسة مثل الرواية السابقة.

صورة للشمس على الحدود وكيف تغذي الملل والإنتظار والترقّب "**الظهيرة هنا كلّ شيء فحتى ما بعد منتصف الليل لا زال ثمة شعور بأن الظهيرة باقية كأن الشمس لطمة على وجه الأرض فيبقى الأثر طويلاً رغم قصر قامة الأمنيات**".[2]

البيئة المائية في الأهوار لها صور مميّزة تتناغم مع طقوس الجنوبيين ومعتقداتهم "**الحقول الغاطسة في زرقة الماء المسودّة والتي تتاويت في الابتعاد تحت كثافة الفجر الذي علته غيمة من ضباب كثيف، تخلّل أعمدة النخل وأحكم انتشاره على أشجار الغرب والنبق والصفصاف وقطعان النخيل، ولاح لمن رآه عبر ضفة الشط الثانية، كما لو أنه بقايا رماد ليلة فائتة، وبدت القرية تتفكك وتنفصل صرائفها وأكواخها وتتغير مواقع حقولها كلّما جذّف الرجلان بمشحوفهما الصغير تحت ظلّ وقت مبكر انبجس من جمرة ليلة ساخنة هيّجت مواجع كثيرة**".[3]

---

[1] رياح شرقية رياح غربية/١٣٠.

[2] حسناء الهور/١١، وهي من الروايات التي أولت البيئة أهمية بالغة في التأثير على شعور الانسان بذاته وطبيعة علاقته مع الأخرين، يقول الراوي في مستهل الرواية "الماء بلا لون لكونه كل الألوان، ويحير المعنى عند الماء لكونه جمع المعاني فموطنه الأرض وأمه السماء، لم تجد الجغرافيا الماء يوما لكنه هو الذي يحددها ثم يحولها فتجد طباع الناس قد تغيرت، تقاليد وأديان .."/١١

[3] مولد غراب/٧.

صورة أخرى للأكواخ وسط المياه "**الأشكال الهندسية التي خلّفها تقاطع القصب مع بعضه، شكلت تأطير للضوء الذي ينسكب ليسفر عما في خارج البيت الرابض على مرتفع كسفينة راسية على جروف مستعمرة المياه ومن خلال هذه الأشكال يبدو الهور ببريه وسطح مائه الذي يحدث صوتاً منغّماً ما إن يقع في مياهه شيء**".[١] صورتان واقعيتان ترصدان فضاء الأهوار وتستدعيان اللوحة التشكيلية لتميز بيئة الأهوار بفضاء بصري "لوني وهندسي" مميز.

تشغل النخلة العراقية موقعاً مهماً في علاقة الجنوبي بما حوله من فضاءات مختلفة إذ أنها تسمو إلى مصاف "الشخصية المعنوية" التي تشارك الإنسان وظيفته الفاعلية في العطاء والإحساس والتمرد، وكان الحزن على النخلة وما أصابها من تدمير في حقبة الحروب والنزاعات قد شغّل جزءاً من تفاعل الذات مع محيطها وإحساسها بالموجودات.

"**أشجار النخيل التي فقدت رؤوسها وبقيت بلا رؤوس مثل جنود مزّقتهم القنابل وبقيت أقدامهم مغروزة في التراب تلك اللحظة تمنيت أن أرى نخلة واحدة تمتلك تاجاً ولم تمزق رفوف الرصاص سعفاتها**".[٢]

هنالك صورة لانتحار النخل في الجنوب احتجاجاً على الأوضاع "**رأيت سائلاً كثيفاً حالكاً، سال إلى جانبي جذعها الضخم مثل دمعتين سميكتين من الصمغ، لكنهما غزيرتان، سعافتها المتهدّلة على الجانبين، تصبح ظلالاً كثيفة تجعل من المكان أكثر عتمة مما عرفته عنها، فطوال تلك السنوات، وعندما آتي لزيارتها، كنت أرى أشعة النهار تلمع فوق سعفاتها، وإذا ما حرّكتها الرياح، لا يهمّ حتى وإن رياحاً خفيفة، اعتقدت بأنها كانت تغني**".[٣]

---

[١] مستعمرة المياه/٧٧.

[٢] أقصى الجنوب/١١٠.

[٣] تل اللحم/١٨٩.

نلحظ أنسنة النخلة ومعاملتها بوصفها شخصية تفرح وتحزن وتنتحر، **في موقع آخر يتصورها أنثى "كانت علاقتي مع النخيل علاقة أخرى، فعندما كنت أصعدها – خاصةً في فترة المراهقة– كنت أملك شعوراً بالنشوة ".**[1]

صورة أخرى للنخيل في أزمنة الحروب **"ما أكثر النخيل الذي قتلته شظايا الحرب فتحوّل إلى مايشبه الجثث الواقفة المحترقة السوداء لا يصدح فيها الطير".**[2]

لكون النخلة سيدة الأشجار ولأنها علامة دالّة مهمة من علامات الجنوب لذلك تكون علاقتها بالشخصية أقرب للتشارك في الإحساس والألم والمصير.

إنّ الصورة النمطية الثابتة ذات المحمول الأيقوني مجال خصب لدراسة الشخصية السردية وعلاقتها بالمكان، ولقد أثبت الخطاب السردي قدرته المميزة بواسطة الوصف والسرد على استلهام الفنون البصرية في التصوير والتوثيق من خلال تفجير طاقات اللغة الكامنة في الحسّ. فالوظيفة التصويرية للغة تبدأ من رسم صورة الشخصية والمكان "التشخيص الفردي" مروراً بالشخصية الإجتماعية والتي تتضمّن سلوكيات الشخصية، العادات والتقاليد، وليس انتهاءً بدراسة الأنثربولوجيا الثقافية والتي تتضمّن دراسة الممارسات والطقوس والشعائر للجماعات الإثنية "الدينية والقومية" والعلاقات بين هذه الجماعات وتدرس أنظمة السلطة والقوة التي تهيمن على تلك المجتمعات.

---

[1] نفسها/١٩٩.

[2] يوم حرق العنقاء/٩.

توطئة: الفرق بين الدليل والرمز

في كتابه "نظريات في الرمز" يشير "تودروف" إلى أنّ الدراسات التي تعالج الرمز تنتسب إلى النظرية العامة في الدلائل "متى حمل لفظ" الدليل على معنى واسع يدخل تحته معنى "الرمز" فيصير هذا عندئذ تخصيصاً له".[1]

من ذلك بالإمكان التفريق بين الصورة الفوتوغرافية المنتمية إلى حقل التمثيل الوصفي الدلالي والصورة "الرمزية" المنتمية إلى الرمز، الدليل قابل للشرح، والرمز استحضار لانهاية له، الرمز تأويل مفتوح، فردي، فيه يحتفظ الوجه الدالّ بقيمته الخاصة، بكثافته، المثل متعدّ، والرمز لازم بحيث لا ينفك مع ذلك عن الدلالة".[2]

تكون العلاقة الدالّة في الرمز انتقال من الخاص إلى العام وإلى المثالي، هي حالة خاصة من خلالها "لاعوض عنها" نرى فيما يشبه الشفافية، فالرمزي عند "غوته" هو النموذجي، هو النمطي، هو ما يمكن اعتباره تجلياً لقانون عام".[3]

وقد ربط "يونغ" الرمز باللاوعي النفسي، فهو يقول "إن كلمة أو صورة تكون رمزية حين تتضمّن شيئاً أكثر من معناها الواضح والمباشر، إنها ذات مظهر لا واعي أعمّ لم يحدّد بدقة أو يوضّح بالكامل".[4] فالرمز هو لغة اللاوعي أو العقل الباطن.

عند القول إنّ الرمز ذاتيّ ومكثّف ونموذجي وعلامته مستقلة بذاتها، فهل يتبقى للسنن الذي نبحث عنه هنا تواجد يذكر؟ تبدو المسألة جدّ إشكالية، للوهلة الأولى

---

[1] نظريات في الرمز، تزفيتان تودوروف، ت، محمد الزكراوي/١٣.

[2] نظريات في الرمز/٣٢٦.

[3] نفسه/٣٢٧.

[4] الإنسان ورموزه، كارل يونغ، ت سمير علي/١٩.

ممكن القول "الرمز لا سنن له ولا يمكن أن يكون له سنن، إنما هو خطاب فني في الفن، رمزي في الرمز"[١]، لكنّ هذا الرأي ليس قطعياً، والكلام عن الصورة السردية يختلف عن الصورة الشعرية، في السرد هنالك مساحات للتواشج بين النصّ والمرجع الخاص والعام، الرمز الشخصي والرموز الجماعية، كلّ ذلك يجعل من عملية تجميع الصور الرمزية ورصفها إلى بعضها إمكانية للتوصّل إلى سنن كلّي يجمع شذرات الإشارات الرمزية الخاصة بكل نصّ روائي، وتبقى للصورة الرمزية أهمية كبيرة في دراسة النوازع اللاشعورية للإنسان وعلاقتها بالرموز الجماعية.

والصور المتواترة في الروايات هي أولاً: الصورة المشهدية، ثانياً صورة اللوحة التشكيلية، وثالثاً "الصورة الحلمية".

أولاً: الصورة المشهدية

الصورة المتحركة خاصيّة لصيقة بالفيلم وحدتها الرئيسة "اللقطة" وهي "مجموعة من الصور المتتابعة المشكّلة للفيلم، وهي المحدّدة للمكان الفني باعتبارها تفصل بين جزأين وعرفها المخرج "ايزنشتين" بأنها الخلية الأولى للمونتاج".[٢]

إنّ الفيلم نظام دقيق تدخل في صياغته عناصر كثيرة ومعقدة محدّدة بزوايا الكاميرا وقدرة الأخيرة على الإيماء والتعبير والخداع والتكثيف بشكل مختلف عن الصورة الفوتوغرافية، ويكون المكان جزءاً حيوياً في بنائها "تعتمد الصورة السينمائية

---

[١] مقدمة الدكتور "محمد الزكراوي" لكتاب تودوروف السابق/٩، تودوروف لم يجزم بأن الرمز لا سنن له وإنما هو استنتاج من قبل المترجم لأن الكتاب بحث في المقتربات بين الدليل والرمز، وفي تلك المقتربات تستشف محاور الالتقاء الضرورية بين الإثنين.

[٢] معجم السيميائيات/١١٢.

على عدّة صور متعاقبة تقع ضمن زوايا مختلفة ومتكاملة، وهو ما يجعل المتلقي إزاء عملية إعادة إنتاج إدراكي لوحدة المكان"[1].

ونتيجة لدقّتها وتعدّد عمق المجال التصويري فيها ومساهمة فنون المؤثرات الصورية والإستتباع والمونتاج والموسيقى في صياغتها فهي تستخدم الفوتوغرافيا لكنها تتجاوزها في الدلالة فهي لا "تعيد إنتاج الواقع إنتاجاً ميكانيكياً مثلما تفعل الصورة الفوتوغرافية، بل إنها إلى واقع خيالي مسرود فوتوغرافياً "محكي".[2]

إنّ اللقطة تخضع الصورة الواقعية لإعادة إنتاج عبر خصائصها التقنية المميزة لذلك فإن الصورة الفيلمية قد تطوع للمحمول الرمزي كلما كانت الرؤية أعمق وأكثر تكثيفاً تصويرياً وأعقد استخداماً للتقنيات الحديثة، هذا في الحقل الفيلمي الصرف أما الحقل النصّي فهو يطوّع تقنيات الصورة الفيلمية باللعب التوصيفي المتقن.

في رصد المشاهد الفيلمية في الروايات الجنوبية سأقسّم المشاهد بحسب الموضوعات التي استثارت الراوي الجنوبي وجعلته يصوغها بطريقة "اللقطة".

من الصور المشهدية المتواترة في الروايات المدروسة هي كالتالي:

أ- مشهد البلوغ الجنسي:

من المشاهد التي كتبت وباهتمام كبير، ذلك المشهد المتمثل بالتجربة الجسدية الأولى التي نقلت الصبي/البطل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة استشعار الفحولة والإحساس بها وما يستتبع ذلك الإستشعار من آثار نفسية واجتماعية على سلوك الشخصية وأفعالها، فذلك المشهد تكرّر بشكل تطابقي مع اختلاف بعض الجزئيات في روايات "الحرب في حي الطرب، أشواق طائر الليل، الصليب، خلف السدّة، شروكية، حسناء الهور"، وقد كان أكثف تلك المشاهد وأقربها للصورة الفيلمية التي

---

[1] معالم السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، عبد القادر فهيم/١٣١،

[2] نفسه/١٣١.

حشدت لها إمكانات تصويرية لغوية تتداخل مع سردية اللقطة الفيلمية، المشهد الذي وصفه "يوسف بن هلال" لتجربة بلوغه:

"حينَ أمسكت هي بالطرف الآخر من حزمة البردي عاودنا محاولتنا لرفعها إلا أنني أخذت أترنّح واكتشفت مندهشاً أنها لم تكن تساعدني كانت تتظاهر فقط بأنها تحمل معي...، قررت ألا أجاريها في لعبتها المتعبة تلك إلا أني فوجئت بجسدها اللين الساخن ينزل فوقي، في البدء فرشتني على ظهري فشعرت بالأعواد الهشة الباردة تنصهر تحت ثقل جسدينا، بعد ذلك أسقطتني على التراب فرحنا نتقلب على الأرض... "[1]، المشهد السابق أشبه بفيلم روائي قصير أطلق عليه الراوي اسم "التجربة" وهو المقطع الحادي عشر من الرواية استغرق مدىً زمنياً على صفحات الرواية قدره "ست صفحات" تبدأ بتجوال الصبي في الحقول مع أصدقائه إلى لقائه بالمرأة الحطّابة التي استدرجته إلى رفع حزمتها من البردي ومن ثم أغوته، بعدها يشعر الصبي أنه قد غادر عالم الطفولة ودخل عالم الفحولة **"تحسستُ جسمي ثم سحبتُ أصابعي الملطخة بذلك السائل اللزج الذي له عبق لقاح النخل في البساتين في موسم الربيع، وانطلقتُ أركض إلى البيت وأنا أصيح مهتاجاً: أصبحت رجلاً! أصبحت رجلاً ".**

يصور المشهد لحظات مهمة في حياة الصبي، هي لحظة اكتشاف الجسد، ولحظة الإحساس الغامر بالفحولة، بعد ذلك جاءت النهاية التي تواشجت مع موضوعة التجربة الأولى وعلاقتها بالنضج الإنفعالي والنفسي للشخصية "في ذلك اليوم الذي توهمتُه أسعد يومٍ في حياتي كلّها بدأت خطواتي المتعثّرة على طريق

---

[1] الرواية/٦٨.

العذاب الطويل في عالم المرأة الوعر"[1]، الشهوة والفحولة هما لعنة الشاعر "يوسف بن هلال" ولربما المثقف الجنوبي بشكل عام.

جاء المشهد مؤثراً لما حشد له من أوصاف حسّية وتوثيقية للمكان، وحركة كاميرا ذكية مفعمة بالتفاصيل والإشارات الرمزية الإيحائية، مثل رمز المنجل الذي تحطّب به المرأة تعبيراً عن حاجتها لعنصر الذكورة، وفي المشهد توصيف لخلجات الأنثى ومشاعرها المتضاربة تجاه الشريك ما بين العطاء أحياناً، النقمة والكراهية أحياناً أخرى، يبقى المشهد في ذاكرة التلقّي طويلاً لكثافة تصويره.

وللدلالة على أن تقديم وصف نفسي للشخصية الجنوبية تتضامن عند زوايا ومحدّدات تكرارية محدّدة، نتلمّس مشهد التجربة الأولى في رواية ثانية "اعتلى **القارئ المنبر، وتجمّع حوله وخلفه عدد من حملة اللوكسات فاتّضحت ملامحه في الضوء، كان يرتدي دشداشة سوداء وحزاماً جلدياً أسود أيضاً... قرأ الشطرين الأولين من قصيدته ثم أعادهما عدة مرات كي يمكّن الحاضرين من حفظهما... في الخلف، في الظلام، يصغي علي إلى إيقاع القصيدة وردّات المشاركين ثم يصغي إلى الهمس الذي يطلقه جسده وهو يقترب من بدرية ويلامس عباءتها الناعمة، كان الطقس حاراً والعرق يتصبّب، مرة أخرى قربت بدرية وجهها من وجهه وقالت- "الدنيا حارة"...** "[2] مشهد طويل فيه محاولة "مونتاجية" مكثفة للمواشجة بين حركة الجموع في موكب العزاء وانفعالها بالموقف وبين دقّة أحاسيس الصبي علي وشريكته بدرية وهما يتابعان المشهد ويستسلمان للحظة شبقية عابرة ومؤثرة!.

---

[1] الرواية/٧٣.

[2] خلف السدة/٩٧.

حركتان متعاكستان ترصدهما عين الكاميرا بين الحزن والحب، الدموع والفرح، بين صعود الموكب، الجموع وهبوط الهمس، اللمس، الفيض "وقد كثّف المشهد بالمؤثرات الحسّية "السمعية والبصرية" ومؤثرات الفضاء المكان، المناخ.

المشهد السابق والذي قبله يبرزان ظاهرة إجتماعية مهمّة إذ غالباً ما تكون الحقول والمزارع أو التجمعات المشتركة للأهالي في فرح أو عزاء مسرحاً للتواصل وتبادل المشاعر بين الجنسين. المشاهد التي قاربت تجربة البلوغ في "شروكية، حسناء الهور" لم تكن بذات الكثافة والتركيز اللذين كانا في المشهدين السابقين إلا أنهما عبّرا عن ذات المضمون.[1] إذ أن التجربة الأولى وغالباً ما تكون عابرة وغير سوية تؤثر على مستقبل الشخصية ونظرتها عن جسدها وانفعالاتها ونظرتها للآخر "الشريك".

ب- مشهد الإغتصاب:

مشهد بلوغ الفتى الجنوبي الذي أخذ حيزاً واسعاً من الوصف في الروايات لم يكن مثله بلوغ الأنثى، فلا يوجد مشهد يصور ذلك، ولا يوجد ذلك الحبور والإحتفاء بالتجربة الجسدية كالذي نجده عند الذكر بل بالضد من ذلك نجد أن حضور الجسد الأنثوي مقترن بحضور العنف والإكراهات والهيمنة ممثلة "بالإغتصاب"!.

رواية "الغلامة" قدّمت مشهداً لاغتصاب المعتقلات من مختلف الإيديولوجيات الحزبية في سجون السلطة اتّسم بالتكثيف والإيحاء بحيث تجاوز حدود تصوير الواقع إلى المشهد الفيلمي الرمزي بدلالاته الإستعارية الشفافة الموازية للمواقعة الجسدية "**كنت أتراجع وأبخرة العرق واللعاب تقذف عليّ من فكوك فولاذية وأنا خائرة القوى، في ذلك الوقت تيقّنت من أصوات أزيز الطائرات تأخّرت في فرز**

---

[1] شروكية/١٩، حسناء الهور/٦١.

أصواتها من غبائي الشديد وانغماري بأبدانهم التي كانت تتوالى وتتساقط كمياه النافورات فوقي..."[1]، صورة مشهدية مكثفة مازجت بين شعرية التعبير "أزيز الطائرات، مياه النافورات" وبين السردية الفيلمية الواقعية، فهي تصف مشهد الانتهاك في السجن بالتناوب مع الصورة البلاغية المعبرة عن الحالة.

رواية "بعد خراب البصرة" كانت هي الأخرى قد تطرقت لموضوعة اغتصاب الناشطات الشيوعيات في السجون والمعتقلات بعد شباط ١٩٦٣.[2]

روايات "مكنسة الجنة، خلف السدّة، ملائكة الجنوب، اعترافات رجل لايستحي، شروكية، حسناء الهور" قد ذكرت التعذيب وسوء المعاملة في حقب مختلفة من تاريخ العراق، وعلى مستويات خطابية مختلفة من سرد وحوار "داخلي وخارجي" إلى استخدام المشهد الفيلمي.

من تلك المشاهد والتي فيها معالجة مهمة لممارسات الإنتهاك الجسدي التي تعرض لها الإنسان الجنوبي إبّان حكم النظام البائد ومنها المشهد التالي: **"تم رفع العصابات عنا فداهمنا ضوء خافت في غرفة مستطيلة أشبه بنفق، كانت رطبة وتفوح منها رائحة نتنة، بعدها أمرونا أن نخلع جميع ملابسنا حتى اللباس الداخلي، تراعشت الأيدي حينما وصلنا إلى كشف عوراتنا، تلك كانت بداية فقدان الذات والدخول إلى مملكة التشوّه... "**[3].

في مشهد آخر مقابلة بين الإنتهاك الجسدي الذي يتعرّض له الجنوبي في العاصمة بفعل الفقر والحاجة وبين انتهاك جسدي وفكري آخر يتعرّض له في

---

[1] الرواية، يبدأ المشهد من صفحة ٢٠ الى ٢٨ ينتهي كالاتي "يوسعون الخطى يعيدون الأمور الى حالتها الأولى، للوجه واليدين والساقين، والطيران عاد للتدخل ثانية وعادت الأبواب أيضاً، الأصوات تتواصل بين الشماتة والتهكم "أعدم الزعيم".

[2] الرواية/٢٢٢.

[3] حسناء الهور/٣٧.

المعتقلات "رفعت رأسي وتنحنحت فانسلت ببطء إلى الأسفل باستسلام أخذتني إلى وسط صالة الإستقبال، باستسلام شدّ المحقّق عينيّ وأمرني بالانتظار كان العالم يعجّ بروائح التوسّلات والأكاذيب".[1]

إنّ علاقة الجنوبي بجسده وأهمية الآخر في الوعي به وتشكيل رؤية محددة عنه موضوعة شغلت حيزاً واسعاً في الروايات سرداً وتصويراً ورؤية ثقافية وما ذكر من أمثلة على مشاهد النضوج الجنسي والإنتهاك الجسدي تنهض دليلاً على ذلك.

ت- مشهد المواجهة:

لاشكّ أن العنف والإقتتال والمواجهات في ظروف مختلفة تعدّ من سايكلوجيا الذات الإنسانية المجبولة على حماية النفس والحفاظ عليها في مقابل الآخر لذلك فإن تمثّلات المواجهات سواءً بالفعل أو بالحوار تعدّ وصفاً مهماً للشخصيات التي تتبنى الصراع أو تكون شريكة فيه، والمشهد بما يمثله من شمولية واتساع في الفضاء التصويري يمنح الراوي مجالاً واسعاً لرصد سلوكيات عدد أكبر من الشخصيات ومراقبة حركتها تاريخياً واجتماعياً.

اهتمّت روايات "رياح شرقية رياح غربية، الصليب، خلف السدّة" برصد سلوكيات العامة من الناس في تتبع واستقصاء مشهدي يشبه حركة الكاميرا في الفيلم وهي تصور اندفاع الجمهور نحو تحقيق فعل جماعي في لحظة تاريخية محددة.

تناولت "رياح شرقية رياح غربية " إضراب عمال وموظفي شركة نفط البصرة، صورت مشهداً طويلاً من بدء الإضراب إلى المواجهة مع مدير الشركة والحاكم الإداري للمدينة "المستر فوكس" ومن ثم مفاوضات الحكومة المركزية في بغداد مع المضربين حتى نهاية الإضراب حيث فرقته إدارة الشركة بالقوة.

---

[1] شروكية/١٢.

شغل المشهد من الرواية الفصل السادس عشر وكان بعنوان "يوميات إضراب دموي" يبدأ بسرد أحداث اليوم الأول من الإضراب إلى اليوم الثاني والثالث حتى اليوم العاشر وهو اليوم الأخير، يصور الراوي الأحداث بالتناوب بين السرد والحوار مع استخدام مكثف للمؤثرات السمعية والبصرية **"يشق فرحان الصفوف ويخرج بقامته الطويلة، فاتحاً بيده زيق دشداشته وكاشفاً صدره الأسود في الشمس يصيح وهو يتقدم نحو المدير"إرم مستر! إرم"، سلوك فرحان الإنتحاري يلهب مشاعر الآخرين فيندفع عدد منهم وكلّ واحدٍ يكشف عن صدره ويصيح "إرم" وبعضهم يلوّح بيديه مهدّداً.. يبدو الخوف على وجه المستر فوكس ويتراجع إلى الوراء "**[1].

من اليوم الثاني والثالث للإضراب يخرج الراوي المشهد متناصاً مع الفنون البصرية، فيقول **"مشهد في الأرض البراح التي يلعب فيها الصبية الكرة أحياناً، بالقرب من مقرّ المشروع يتجمّع الآن عدد من العمال البسطاء الحمّالون والكنّاسون والفرّاشون والخدم يملؤون الهواء ضجيجاً وغباراً وهم يدورون ويلوّحون بكوفياتهم ويضربون الأرض المتربة بأقدامهم بحماس... ما يقوله هؤلاء الرجال يبدو غير مفهوم لمن لايعرف اللهجة الجنوبية، فهم يقولون كلاماً مثل هذا، أشلون تكص الهاورتايم، يابن الكصت باص وطبت للمنزول"**[2]. يستمر الراوي في إحالة سرده على تقنية المشهد فيعنوِن مشاهد الإضراب "مشهد متحرك، مشهد وحوار عند أحد المداخل، سيناريو اليوم العاشر، مشهد خارجي، خارج المشهد" يحدد الزمان، ويصف المكان، يرقب حركة الشخصيات بأدق تفاصيلها.

---

[1] الرواية/١٨٧، شغل المشهد من صفحات الرواية من ٢٠٧/١٨٠ ، يذكر أن الروائي "مهدي عيسى الصقر" من أبرز الكتاب العراقيين الذين تتناص رواياتهم مع فن "السيناريو الفيلمي" فالصقر عندما يكتب رواياته لا يمسك بيده قلما فقط وإنما دائما ما يحمل كاميرا تصوير أيضاً، وإحساسه التصويري في الكتابة السردية غير محدود.

[2] الرواية/١٩٢.

إنّ ما ذكر في المقتبسين يمثل صورة ناصعة لسلوكيات العامة حيث يحركها الشعور الجمعي المتمثل بالعدوى السلوكية في تبني الفعل وإن لم تفهم مقدماته وتفشل في تحقيق نتائجه.

المشهد السابق مثل مواجهة إيجابية للشخصيات قامت بها للدفاع عن حقوقها ضد الآخر المستبدّ، في زاوية أخرى ترصد حركة المواجهة عندما تكون تعبيراً عن سلوك فوضوي وهمجي دائماً ما نلاحظ العامة تقوم به في أوقات الفراغ الأمني والسياسي ويمثل ظاهرة مستشرية يطلق عليها في الثقافة الشعبية "الفرهود"، وتعني سرقة الممتلكات العامة والخاصة والإستيلاء عليها بالقوة، تكون المواجهة مع الدولة التي يظنّها الجنوبي معادية له وسارقة لحقوقه فيقوم هو برد فعل عكسي ممثلاً بسرقتها!، رصدت رواية "الصليب" حركة العامة وسلوكياتها ملقية عليها تبعات التدهور السياسي والإجتماعي بسبب جهلها وفقرها وقلة وعيها الفكري والثقافي، هنالك مشهد في الرواية يصور ظاهرة "الفرهود" في الفصل الثالث عنوانه "العصيان" حيث حرّض الشيخ "مزاحم الجلبي" أبناء عشيرته على عصيان الدولة من أجل مصلحته الخاصة: "**هاجمت الحشود المركز، وحين تحطّم بابه الكبير، تدفّقت سيولهم فيه، في أوّل الأمر نهب المهاجمون بنادق المشجب صارخين مهلّلين ثم اندفعوا نحو الدوائر، مزّقوا الأضابير والسجلات ثم تطايرت الأثاث نهباً بين أيدي المتصارعين عليها**"[(١)]. يستمر المشهد في تصوير نهب المدرسة والمستوصف والدوائر الباقية، هذا النوع من التخريب وسرقة الممتلكات العامة يمثل سنناً اجتماعياً للشخصية المهمشة والتي تختزن في داخلها شهوة التخريب والسرقة والإعتداء على الآخر وتظهر تلك السلوكيات في أوقات الفراغ السياسي والأمني.

[(١)] الرواية ٣٤/٣٩.

رواية "سابع أيام الخلق" وفي القصة التراثية التي تضمنتها "مخطوطة السيد" نشاهد مواجهات عديدة وعلى مستويات مختلفة، فتارةً هنالك مواجهات بين الشيخ "مطلق" وبين "السيد نور" وتارةً بين الشيخ "مطلق" وعوامل الطبيعة والجغرافيا، وتارةً بين الشيخ والإنكليز أو القبائل الأخرى المنافسة، تصور تلك المواجهات بكاميرا فيلمية مميزة.

"قال الراوي: **غير أن تحذيرات السيد النور لم تذهب سدى، فذات ليلة جفل الجميع على صوت رعد جبار هزّ أكواخهم، فهبّوا مذعورين من نومهم، إذ أن موسم الأمطار كان قد انتهى، وحقول القمح فطمت لكي تجفّ السنابل قبل الشروع في الحصاد...، شوهد مطلق يندفع من بيته كالمجنون وقد احتمى بعباءة صوفية، انتفخت خلفه، وهو يعدو في اتجاه الحقول...**"[1]. هذه المشاهد يرويها "القصخون" وهي شخصية تراثية تروي السير والمغازي بطريقة الإنشاد على آلة "الربابة" ولذلك فإن أسلوب سردها متناص مع هذا النوع من السرد التراثي للقصص في اهتمامه بتنميق العبارة وتنغيمها.

البطل الشعبي "مطلق" يسحرنا بمغامراته المتواصلة بمواجهة الصعاب .

رصدت أقصى الجنوب مشاهد متفرقة من معركة الفاو، وصوّرت معاناة الجيش في عبور منطقة "المملحة": "**بعد عبورهم شطّ العرب واحتلال المدينة وتوغلهم في رأس البيشة في الجنوب والمعامر شمالاً، تحرّك اللواء باتجاه المملحة، وهناك عشت فصول أكبر المعارك ضراوةً، الجنود يتقدمون في مستنقعات غاية في التعقيد، الطرق الضيقة بين المستنقعات لا تتّسع لمرور أكثر من خمسة جنود بشكل نسق والإيرانيون يتمركزون في مواضع اعتراض على طول الطرق وعليك أن تتلقف رصاصهم في صدرك لتمرّ! مرّت أيام والرجال يغصّون في الملح**

---

[1] الرواية /٥٣ .

والدم..."[1]. مشاهد معركة الفاو ومعاناة الجنود فيها منحت الرواية دفقاً فنياً تناصّياً جمالياً مهمّاً مع فنّ السينما.

هنالك مواجهة من نوع آخر، حدثت بين زوج وزوجته؟!. الشاب الجنوبي ظلّ ينظر إلى إبنة العاصمة "زوجته" نظرة ريبة وشك لا تخلو من شعور دفين بالكراهية، الزوج وزوجته يعملان مترجمان في أجهزة النظام الأمنية، لكن إبنة العاصمة تتميّز بحظوة ومكانة عند النظام لايملكها الزوج، هذا ما دعاهما للمواجهة المصيرية، وإذ يواجهان بعضهما فإنهما يواجهان وطناً مزّق ضميره الوطني وعمّت الكراهية بين أبنائه بتفرقة سياسية وطائفية وطبقية متواصلة طوال عقود "**ذلك المساء عرفت وجيهة أفضل من أي وقت مضى، عرفت تقريباً لماذا كانوا يرسلون إليها فقط بالذات عند حاجتهم لمترجم...، كانت وجيهة بالفعل امرأة أخرى، وكأنّها مقبلة إما على الإنفصال عنّي أو على الموت غداً** "[2].

وهو من المشاهد الطويلة استغرق صفحات عدّة من الرواية تضمّن نقاشات سياسية ونكت شعبية لا تخلو من البذاءة، وممارسة جنسية صيغت بلغة تصويرية جسدية انتهاكية لجسد الرجل ومغرقة بالتفاصيل الإيروتيكية.

ث- مشهد المقابر الجماعية:

من المشاهد الروائية التي وثّقت تلكم الجريمة التي أقدم النظام البائد على ارتكابها بدفنه عشرات الآلاف من معارضيه في الجنوب وهم أحياء في أماكن مختلفة على طول البلاد وعرضها، من تلك المشاهد المؤثرة: "**فيما بدا مشهد الحفر "لغريب مهدي" والحدّاد وكأنه لايعنيهما، كانا جالسين على ربوة مقيدي**

---

[1] الرواية/٢٢/٣٠.

[2] تل اللحم/٢٢٠.

الأيدي، ولا تمرّ في ذهنيهما أية فكرة عما يجري، وكأنّهما كانا ثملين، وربّما لم يصدقا أن ما يجري هو حقيقة وليس كابوساً يواصل المشهد رواية الجريمة إلى أن يصل ذروته، دفع الحراس التراب حتى وصل إلى وسطيهما، فبكيا وبكى الحراس خلسةً... وبينما كان منخاراهما يكافحان بالزفير،انهال التراب فوق رأسيهما هذه المرة بسرعة أكبر،.. لربّما حتى يتخلّص الحراس من منظر الوجهين والعينين والفمين اللذين يكافحان من أجل البقاء، فوصل التراب إلى فمهما، وبدا الإغماء والتراب يغطي ويدور حول رأسيهما، ثم لم يبق منهما غير خصلات الشعر، بعد ذلك تلاشى كلّ شيء منهما وسويت الأرض وكأنّ شيئاً لم يكن"[1].

مشهد تراجيدي مؤلم يمثّل مصير هؤلاء الشباب الذين دفنوا أحياءً حيث تظلّ الروح المتعلقة بالحياة ترقب الجسد "الوجه والأعضاء" وهما يقاومان ذلك العذاب المهول قبل أن يحضر الموت!.

مشهد قصير آخر يصوّر كيف تستلم العوائل رفاة قتلاها بعد ٢٠٠٣ **"حال اقترابه من السيدة العجوز، فتحت العجوز وهي تتقدّم نحوه كيساً أبيض مطبوع عليه باللون الأزرق "معمل طحين الميثاق" وناولته البنت الصغيرة، وبثقة تامة عبّأت أحد الهياكل في الكيس وأعطته إلى الصغيرة وهي تجرّب النهوض... أما الهيكل الآخر فقد تقدمت امرأة عجوز أخرى قالت له بأنّها أم سعد سوادي وهي تشير إلى الرفاة، وحينما رمت نفسها عليه وأخذ نحيبها يقترب في أحد مقاطعه من الضحك"[2].** المشهد يمثّل مفارقة مع سابقه فهو يحوّل لحظات الفجيعة والحزن إلى سخرية مريرة أو إلى مشهد "كوميديا سوداء" توصل الضحك بالألم والبكاء.

---

[1] تل الرؤوس ١٢٦/١٣١.

[2] مكنسة الجنة/١٩.

ج- مشاهد غامضة:

من المشاهد الغامضة التي تأخذ المتلقّي إلى عوالم ما فوق الحسّ، عوالم غير مرئية فيها إثارة، مشهد البيت "المسكون بالأشباح"، البيت المسكون ملك للآخر المعادي الذي يروم الهيمنة على الذات الجنوبية، فاستحضار الأرواح والسحر والشعوذة وتسخير الجنّ أساليب يسلكها الآخر للوصول إلى أهدافه، **"جاء ارتفاع الدرب المفاجئ، فأدركت أنني قرب القصر، لقد غدوت قريباً منه، ربّما على مسافة ثمانين أو تسعين متراً، كان العشب مبللاً بالندى والممرّ الشجري يزداد تشابكاً ويكاد يفقد شكله... بيد أني بدأت أسمع دبيب أقدام ولهاث أنفاس ساخنة، فجمدت في مكاني مصعوقاً من الذهول"**[1].

إنّ الإيمان بالسحر وبوجود الأشباح والأرواح يملأ فراغاً في الذات عندما تعجز عن تفسير ظواهر وأحداث وملابسات فتعوض ذلك الفراغ في الاعتقاد بالقوى الغيبية الأخرى.

المشهد السابق يتكرر ولو بشكل أكثر ايماءً بما يتناسب مع الموضوعة **"لم يكن صعباً عليه أن يراه متنقلاً ما دام المنزل يتشكل من طابق واحد تلتفّ حوله شبابيك واسعة ذات منافذ على الحديقة... لكنّه بعد أن أمضى وقتاً في غرفة الإستقبال تلبّسته حالة أخرى، كمن يحتفي برفقة خاصة كان يضمك ويتناجى ويشكو ويتغازل، كان ملتاعاً ملؤه الشوق".**[2].

مشهد البيت المسكون بالجنّ، والشخصيات التي تؤمن بالسحر والشعوذة مثلما حمل جانباً جمالياً في بناء المشهدين، مثّل من ناحية ثانية صورة للوعي الثقافي لدى الراوي الجنوبي فقد طرحت موضوعة السحر والشعوذة والماورائيات

---

[1] أيوب ٣٤/٤٠.

[2] درب الزعفران/٧٢.

السايكولوجية بشكل منطقي وجاد وصفاً أو تفسيراً للأحداث في الرواية[1]، وأجواء السحر تلك تمثّل حالة الإختناق السياسي والفكري في التسعينات فيلجأ الكتاب إلى الماورائيات .

مشهد يصوّر حادثة اغتيال غامضة "**في اللحظة التي خشي فيها أن يقع شيء ما بصلابة وعنف، كان كلّ شيء قد تمّ، فرأى قامته تلتف وأصابعه تتفتّح، مجرّدة، ثم رأى الشارع ساكناً، ورأى نفسه مرمياً على الرصيف وقد نخره الرصاص، لكنّ النمر لم يكن معه، لم يتكوّم جواره... كان وحيداً بلا نمر، حينما أطلق الرصاص، بصلابة وعنف، فتهشّم زجاج الواجهة وقطعت شظايا باشطة، في فداحة، هواء الرصيف**"[2]. يحيل المشهد المتلقّي إلى حادثة اغتيال مشابهة حدثت واقعاً "اغتيال عدي صدام" بدلالة، النمر، السيارة، الساحة، الرصيف، تدور الرواية بمجملها عن موضوعة الشبيه، رجل بصري تتلبّسه شخصية صاحب النمر فيظنّ أنه هو، ويظل يتصوّر أنّ حادثة الإغتيال الشهيرة ستتكرّر معه مراراً.

من المشاهد الأخرى، مشهد ظهور "حفيظ" ليلة اكتمال القمر: "**المكاصيص كالدراويش ما إن يسمعوا أصوات الضرب على الدفوف والصنوج وسط تزاحم التراتيل والقراءات حتى تتغير سحناتهم وتضطرب قاماتهم، تتمايل من خدر ورغبة في التجلّي... فصوص ولآلئ تنبثق من رحم الماء في الأقاصي فتتوغّل في عينيه وتسحرهما، كائن ضوئي فخم ينهض من مهد الماء وقاعه، متفرعاً كشجرة كبيرة نحو الأعالي بحيث عجز عن إدامة النظر باتجاهه**"[3]، المشاهد الفيلمية فيها متّسع لتصوير أساطير الجنوب الغرائبية.

---

[1] روايات التسعينات في الداخل كرست موضوعة السحر فقد كان هناك توجه علم لتناول هكذا موضوع .

[2] الفريسة/ ١٣٠

[3] مستعمرة المياه/ ١٣٠.

إنّ أغلب الصور المشهدية التي قدمت صور قاتمة لإكراهات نفسية وسياسية واجتماعية تعيشها الذات في واقعها وتتمثّلها من خلال المشهد، فليس هنالك صورة مشهدية تنقل حالة بهجة أو تآلف مع الآخر أو المحيط.

ثانياً: صورة اللوحة التشكيلية

خلافاً للصورة الفوتوغرافية تقدّم لنا اللوحات الشخصية والفنية بصورة عامة عبر ألوان تتجلّى فيها آثار الروح علامة مستقلة بجوهرها "إن اللوحة بصدد معاينتها، جملة من العلامات النوعية المتمثلة في الألوان، والأسطح والإنطباعات، وتعمل على تجسيدها بتفرّدها وكليتها ضمن علامة متفردة".(١)

تعدّ اللوحة التشكيلية جزءاً حيوياً من الذاكرة البصرية للرواية، الرسم يكمل نقص الرواية فهي بوصفها فناً زمنياً خطياً تظلّ في حاجة للفنون البصرية التي تمنحها التواقت وتعطي للانطباعات والأفكار جانبها المرئي الشائق.

"بإعادة تقديم اللوحات بصرياً ووصفها لغوياً وتفسيرها تصويرياً والتطلّع إليها باهتمام الروائيين وتركيزهم فبوسعنا أن نرى ما رأوه ونقيم ذلك التواصل المثالي بين صورهم المرئية أثناء الكتابة وتلك التي تدور في أذهاننا أثناء القراءة".(٢)

إنَّ تناصّ اللوحة التشكيلية مع الحكاية غالباً ما يأتي بأسلوبين، إما أن يكون فنّ الرسم حاضراً في النصّ وبقوة من خلال الإشتغال على الأبعاد التناصّية بين اللوحة التشكيلية والنصّ الروائي، أو أن السارد يتقمّص دور الرسام ويحاول أن يرسم باللغة لوحاته الخاصة به والمتعلقة بثيمة الرواية.

---

(١) معالم السيميائيات العامة/١٢٦.

(٢) اللوحة والرواية/جيفري ميرز، ت:مي مظفر/٧.

في التناصّ مع اللوحة التشكيلية، كرّست "كرّاسة كانون" آفاقاً واسعة للحوار بين الكتابة واللوحة "تستطيع الكتابة أن تحقّق نصّاً تكعيبياً باختزال الحوادث الماضية في لحظة التصوّر الآنية لحظة التذكّر الشاملة للتفاصيل والأجزاء"[١]، تنهض الرواية بثيمة أساسية وهي أنّ الكتابة التي تبدو عسيرة بل ومستحيلة في حقبة الكبت والخوف بإمكانها أن تجد خلاصها بالإقتراض من التشكيل رمزيته بمواجهة تاريخية الرواية وتكثيفه ومواربته بمواجهة إعلان العلامة اللسانية، فالرسام في اللوحة يبقى خارجها أما الكتابة فموصومة بالتلبّس والإصرار في طرح الأفكار وتحمّل تبعاتها ذلك ما كان يخشاه الراوي أو المؤلف.

استعادت ذاكرة الراوي لوحات الرسام "غويا"، أهمّها مجموعته "الكابريتشوس أو النزوات"، ابتدأ غويا مجموعته برسم صورته الشخصية "**رقبة ثور تنتهي برأس ممتلئ يميل إلى الجانب بهالة شعر مجعّدة، فم غاضب، عينين طافحتين، بصرامة يعقوبية نظرة مزدوجة من السخرية والعطف على المجموعات البشرية التي تختلط بالملائكة في مصوراته الجصية على كنيسة "سان أنطونيو "في مدريد**"[٢].

لماذا صوّر غويا رأسه برقبة ثور؟ هل لأنه عاش في حقبة الحروب والإضطهاد في عهد "نابليون بونابرت"؟، وهل حاول الراوي استعادة "غويا" بلوحاته وصورته الشخصية لأنه عاش في عصر دكتاتور آخر "صدام" والذي لا يقلّ شراسة ودموية عن "نابليون"؟ هذا ما يتضح من قراءة اللوحة التشكيلية وتأويلها بما يتناسب مع موضوعة الرواية.

---

[١] الرواية/١٦.

[٢] الرواية/١٤، يقول الراوي عن الرسام "كان يحتاج هاتين العينين للانقلاب على ولائه للثورة الفرنسية، ونقده إحتلال نابليون لمدريد عام ١٨٠٨" /١٤.

اللوحة التي جعلت تصديراً للرواية عنوانها "حلم العقل" **"يبدو فيها الفنان نائماً على حافة منضدة العمل، محاطاً بأشباح عقله الحيوانية وهي تحلّق حول رأسه الراقد بين ذراعيه، وقد خطّت على جانب المنضدة عبارة تقول "عندما ينام العقل تستيقظ الوحوش".**(١) القاسم المشترك للوحتي"غويا" هو رمزية الرأس وأهميته في تشكيل صورة الذات، فكلما كان الرأس مشوهاً أو حيوانياً كانت الشخصية التي تحمله كذلك، والراوي كان متماهياً مع رمز "غويا" لأن رسوماته تميّزت بخاصية التشكيل الحيواني لرأس الإنسان تعبيراً عن حالة غياب "العقل" أو قتله !.

كان للوحة "جورنيكا، بيكاسو" حضور وصفي فاعل على فضاء الرواية، **"خطوطها قاطعة مثل حدّ شفرة، أعضاؤها مبتورة، ونساؤها مجرّدات فزعات، محشورات مع ثور وحصان في ملجأ نصف مضاء بمصباح كهربائي معلّق، وآخر زيتي تحمله امرأة، أشكال غير كاملة تبحث عن منفذ تخرج منه إلى فضاء أكبر".**(٢) إن استعادة لوحة "الجورنيكا" مثّل رمزاً جمعياً وليس شخصياً مثل استعادة لوحتي "غويا"، فالرمز هنا يشير إلى حالة الإحتقان والخوف التي تعيشها شخصيات اللوحة النسوية كتلك التي عاشها الشعب العراقي نساءً ورجالاً خلال القصف الجوّي في حرب ١٩٩١، مع التركيز على الرموز الأنثوية في اللوحة الماثلة، وفي خطاب الرواية بشكل عام حضور لمعاناة النساء وعذاباتهن، فالحروب تستهدف ديمومة الحياة ممثلة بالأنثى.

هذه اللوحات العالمية استعادتها ذاكرة الراوي في تناصّ مباشر، أما لوحة الراوي الخاصة والتي أراد أن يرسمها بالكلمات، لوحته، أو نصّه التكعيبي الذي حلم به اللوحة اللغوية التي تستدعي الألوان والسطوح والكتلة. **"التصقت أجسادنا في عناق**

---

(١) الرواية/١٦.

(٢) الرواية/١١.

صامت رعشة امتنان وانتفاضة اشتياق، حزمة أضلاع موحّدة الإحساس، جذع سداسي الأطراف، ستّ أيدٍ وستّ سيقان مضفورة بحبل، ثلاثة رؤوس معضوية، سأعدّل من وضعية العناق وأرسم جذعين دافئين يحصران جسداً ثالثاً ضئيلاً مختنقاً بلعابه ومخاطه ووصوصته، طاوياً جناحيه تحت سترته العسكرية الواسعة".[1] الجذع سداسي الأطراف الذي يشكّل النص/التشكيلي/ التكعيبي للراوي متكوّن من أطراف، الراوي الجنوبي المثقف، والطباخة "زوجته"، وطفلتهما المتبناة.

الشخصية الرئيسة في رواية "درب الزعفران" رسام أيضاً، واللوحة التي تملك مخيلته، لوحة أقرب للسريالية، وهي تمثّل موضوعة الرواية في تكثيف تشكيلي يغني عن السرد المسهب **"فضاء واسع تتناقض فيه الألوان وتتخاصم كأنّها تصرخ وتصيح بينما تقبع في زاوية من ذلك الفضاء أصابع متهدّلة عابثة بقيت عالقة في ذهني بلجاجة، وثمّة إصبع أو بقاياه بين خرز المسبحة المنفرطة".**[2] بما أنّ الرواية تتحدّث عن شخصية تقيّة وورعة "جلال الدين الأمين" تتعرّض لحملة من الإبتزاز والتشويه والدسائس من قبل الآخر "زيدان" الأمر الذي يؤدي إلى موت الشخصية حزناً وكمداً، تتّضح أبعاد اللوحة التشكيلية المرسومة بالحروف والكلمات "الجمل الوصفية"، الأصابع المتهدّلة العابثة للآخر، والإصبع المقطوع "رمز الشهادة التاريخي"، والمسبحة المنفرطة رمز جلال الدين الأمين، اللوحة تعبّر عن موضوعة القتل غيلةً وظلماً برمزيته الدينية المتمثلة بالشهادة والفداء.

في "موت الأب" إحدى الشخصيات اسمه "عادل بيكاسو"، رسام موهوب اضطرته ظروف الجوع والحصار أن يتخلّى عن قناعاته الفنية الأصيلة في الرسم

---

[1] الرواية/١٠٨.

[2] في الصفحة ٣٢، يصف الأصابع المتهدلة، وفي صفحة أخرى يضيف إليها بقايا الإصبع وخرز المسبحة المنفرطة في الصفحة/٥٢، وهذا ضمن الفروقات المهمة في التعاطي مع الصورة بين الفن والأدب. مخيال المتلقي عمل استجماع الصورة.

ويتوجه للتجارة الفنية المتمثلة باستنساخ اللوحات العالمية أو رسم اللوحات البسيطة الساذجة وبيعها على الطبقة الجديدة من أثرياء الحصار، الراوي يصف لوحات الرسام بين زمنين، زمن الكذب والتشويه، وزمن القناعات الفنية الراسخة، في الأول أضحت اللوحات "فوضى الألوان دلّت على نزعة تجارية بدأت تحثّ خطاها باتجاه لوحات جنسية رخيصة أو صور شناشيل ومشاحيف وقوارب رسمت لغرض الإبهار أو دهشة مشاهديها، بورق بورتريهات بلا حسّ أو هوية، خيّل إليّ أن صديقي يعاني من أزمة نفسية أو ضائقة مادية"[١].

في عقود القناعات الراسخة كانت اللوحات "سادت فيها نزعة التجريد للأشياء والبحث لها عن عمق ميسور يعينه الخيال للنفاذ عبر القشرة الرقيقة للألوان، بين تحويل الشكل البشري من نزوعه الواقعي الجاهز وبين خطوط وألوان غلب عليها طابع الضربات السريعة الحادّة والمتقنة الموحية بدمار شامل لا يرحم".[٢] اشتغلت الرواية على تقديم صورة وصفية "بصرية وذهنية" لطبائع الشخصيات وتقلباتها في زمن الحصار، ركّزت على تشويه الذاكرة الفنية والجمالية، فالإنقلاب على التذوّق الفني الراقي ساهم فيه الفنانون والأدباء أنفسهم وليس الفئات الشعبية حصراً، الرسام عادل بيكاسو والصحفي أمجد شريكان في الترويج لثقافة الإستهلاك والتسطيح والنفعية التي استشرت في حقبة التسعينات.

تشترك روايتا "يا كوكتي" و"الصليب" في تقديم لوحة تشكيلية واقعية للزنجي المضطهد: "الشبح المنسي"سلمان" يقف أمام مياه نهر الخندق يحدّق فيها، غير آبه بوجود أو ذهاب العمال، ولا بآلتهم الضاجّة، إلا أنه أخيراً جلس عند جرف النهر، ووضع رأسه بين يديه كأنه لوحة من لوحات الفنان "فان كوخ".[٣]

---

[١] الرواية/٧٢.

[٢] نفسها/٧٢

[٣] يا كوكتي/٢٧٤

"داخل الزنزانة والسلاسل في يديه ورجليه كان يقبع محشوراً بين جدران تضغط عليه.. يأخذ رأسه بين يديه ويرسل نظراته المرعوبة وسط العتمة"[١].

الحدث الرئيسي في رواية "مكنسة الجنّة" يدول حول الذبابة التي رسمها "وداد" على وجه "الرئيس" والتي تسببت بإعدام اثني عشر رساماً بصرياً ودفنهم في مقابر جماعية **"هنالك ذبابة ميتة دعكت نفسها، عليّ أن أمسح تلك الذبابة التي لوّثت الجدارية وأن أصلح ما أفسده الطلاب فيها أثناء محاولاتهم لطرد الذبابة، التي جعلت من أنف الرئيس يبدو أقطشاً"**.[٢]

الذبابة على وجه الرئيس في الجدارية التشكيلية صورة رمزية غاية في التكثيف والتعبير اختصرت كثيراً من الشرح في وصف العلاقة بين هذا الرئيس وبين شعبه، الشعب الذي مثّل شعوره بالرفض والكراهية لذلك الرئيس على شكل ذبابة .

الراوي/الرسام في الرواية يصف صورته الشخصية وحالته النفسية بالتناصّ مع لوحات أحد الفنانين العراقيين **"رسمت جسدي تحت خطّين يمثّلان الجسر، كنت محشوراً وأشغل كلّ مساحة الفراغ تحت الجسر والبنايات فوقي تبدو أصغر من أصابع قدميّ، أطرافي متقلّصة ووجهي سمين ومسطّح يشبه وجوه المقاهي في لوحات فيصل لعيبي"**[٣]. إن الذاكرة التشكيلية للروائي تزوّده بآفاق فنية واسعة لرسم الصورة الشخصية للأبطال والشخصيات.

في رواية "حجاب العروس" اللوحة التالية **"أضع صوراً لبغداد في غرفتي وأرسم صورة لامرأة بلا أقدام تشبه زينب، أبصق على صور "الهمرات" الأمريكية لقد جعلت بغداد تحتضر بلا حكاية نرويها"**[٤]، الراوي الجنوبي الذي يعود إلى مدينته

---

[١] الصليب/١١٢

[٢] الرواية/٩٤

[٣] مكنسة الجنة/٩٨.

[٤] الرواية/٩٥.

بعد الذي ألمّ ببغداد من أحداث العنف والإقتتال، تزدحم ذاكرته بالصور الفوتوغرافية واللوحات التشكيلية التي تصور أحداث العنف، ومنها صورة المرأة مبتورة الأقدام وهي حبيبته التي فقدت أطرافها بحادث تفجير إرهابي.

في "ذيل النجمة" صورة للعالم الذي يتمثّله الراوي "**هما عالمان متناقضان، أحدهما ظاهر للعيان، والآخر سرّي يلازمنا كظلالنا، ويعيش في كدره في الظلام والرطوبة، فالحياة في حقيقتها مظلمة محصّنة أدواتها التمائم والحروز والرقى وأنياب وقرون الغزال وأنياب الفيلة وجلد الأفعى**"[١] هكذا يرسم الراوي العالم الغارق في أتون الشعوذة والرقى والحروز وقراءة الطالع والذي يهرب من واقعه المرير إلى استكناه الغيب وقراءة الطالع.

وفي رواية "حقول الخاتون" ومن خلال تكثيف الوصف تستنبط لوحة فنية واضحة للعالم الذي أراد الراوي تصويره "**في الشاحنة لا أحد يستطيع أن يروي حكاية بلا تبغ أو بأسنان ذهبية ضاحكة وهو يتحدث عن قديمة أو محتملة**".[٢]

إن لوحة الفقراء الذين يتكدّسون في شاحنة جوالة وبينهم الغجري صاحب الأسنان الذهبية، يظلّلهم التبغ بدخانه وهم يتحدثون عن معاناتهم تعدّ لوحة رمزية معبّرة عن عالم المهمّشين المتداعي الذي تعيشه شخصيات الرواية.

إنّ للرسم وللكتابة الكثير الذي يقوله بعضهم لبعض كما تصرّح بذلك "فريجينيا ولف"[٣]، فسلسلة الوظائف التي تتبناها اللوحة التشكيلية في النصّ متواصلة من التشخيص إلى الإستعانة بالثقافة البصرية في تفسير الفعل وقد لا تقف عند شعرية المنظور السردي باستثمار مكثّف لجماليات اللوحة، وذلك ما توضّح من الصور المذكورة سابقاً.

---

[١] الرواية/١٧.

[٢] الرواية/٧٥.

[٣] ينظر اللوحة والرواية/٧.

أ- الصورة الحلمية:

الصورة الحلمية هي الأكثر تمثيلاً للصورة الرمزية من الصور المرئية الأخرى، فما بين الحلم والرمز وشائج علاقة ترقى إلى الإندماج والتماثل، "كارل يونغ" يصف تلك العلاقة بقوله "إنّ لغة وأناس اللاوعي هي الرموز وإنّ وسائل الإتصالات هي الأحلام"[١]، إن الأحلام تعبير عن اللاوعي الفردي للحالم وهي المنهل الأكثر شيوعاً للبحث في مقدرة الإنسان على الترميز[٢].

وقد كان العالمان النفسيان الأشهر في دراستهما للأحلام "فرويد" ومن بعده تلميذه "يونغ" قد اتفقا على أن الحلم هو نتاج اللاوعي وأنه عبارة عن سلسلة من الرموز وكما يعبّر عنها فرويد "إن صور الحلم إنما تشبه رسوم الكتابة الهيروغليفية أو غيرها من الكتابات المصورة ".[٣] غير أن الفرق بينهما هو أن "فرويد" يعدّ الحلم لغة أو علامة قابلة للقراءة والتأويل مثل اللغات الأخرى سوى أنها تتميّز بفقر نحوي وثراء بلاغي يجعلها تستند إلى الإعراب في تبيان معانيها وليس إلى التعاقب مثل اللغة المتداولة[٤]، أما "يونغ" فيركّز على رمزية الحلم في كونه مجازاً وليس سرداً "لا يمكن فصل أي رمز في الحلم عن الشخص الذي حلم به وليس من تفسير محدّد أو مباشر لأي حلم"[٥]، وبذلك تكون نظرية فرويد هي الأقرب لدراسة سردية الحلم من خلال قراءته بوصفه نسقاً لانسيالات اللاوعي ومن ثم يمكن تأويله سيميائياً.

---

[١] الإنسان ورموزه، كارل يونغ،ت سمير علي،٩.

[٢] ينظر الكتاب نفسه،٢٨.

[٣] تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ت مصطفى صفوان،١٦.

[٤] ينظر الكتاب نفسه.

[٥] الإنسان ورموزه،٦٥.

يتبنّى "فانسون جوف" وجهة نظر مفادها أن الصورة الأدبية نتاج الإستيهام النفسي والتلقّي الحسّي كليهما، فيقول "إن الصورة البصرية تظلّ خارجة عن الذات لايكون للتلقّي دور في إنتاجها، وأن الصورة الحلمية محدّدة بالكامل من قبل استيهام صرف "متشكّلة داخل الجهاز النفسي، فيما تكون الصورة الأدبية بوصفها استيهاماً صرفاً مكوناً انطلاقاً من عناصر استيهام الغير، نتاجاً مختلطاً.[1]،

إنّ سردية الحلم في الرواية هي محاولة واعية من قبل المؤلف لاستثمار بلاغة الصورة الحلمية ورمزيتها في تفسير سلوك ونوازع الشخصيات، وتطويع أسلوب السرد في الحلم غير القائم على التتابع وإنما على الإستبدال في تأثيث مسرود موازٍ للمسرود التقليدي يشكّل مفارقة فنية معه ويمنح الملفوظ السردي شعريته.

من الصور الحلمية التي جسّدتها الرواية الجنوبية معبّرة عن كوامن الرغبة واللاشعور النفسي للشخصية، الحلم الطويل الذي سرده الراوي نيابة عن الحالم "عدنان قاسم" والذي راوده الحلم في طريق الهروب من الجبهة بعد قتله ضابطاً في الجيش، يستغرق الحلم أربع صفحات يدور موضوعه عن "الشهوة، الفن، الحرب، القتل" يبدأ بالآتي: "**سياج كبير التفّ حوله سور عالٍ، خارج السور تجمّع الانضباط العسكري بكثافة، راح يتجوّل في المسبح بمايوه السباحة بمحاذاة السياج، فجأةً جاء فريق لتصوير فيلم يبدو أنه جنسي ذلك لأن فريق التصوير كان عارياً، نسي منظر الانضباط وخوفه واندفع إلى مكان التصوير**".[2] عدنان الذي كان يحلم بالهجرة إلى أوروبا ودراسة السينما هناك، وقد وجد نفسه فجأة في دوامة الحرب والدمار والموت يعاني من أزمة تعذيب الضمير بسبب كراهية الأب، تلك العقدة التي دفعته إلى خيانة أبيه بإقامة علاقة مع زوجته صغيرة السن،

---

[1] أثر الشخصية في الرواية،٤٩، يستنتج "فانسون جوف" من خلال دراسته للصور الثلاث أن الصورة الأدبية "تعتبر توليفا للصورة البصرية والصورة الحلمية " فهي تضم الإبداع الخاص إلى المساهمة الخارجية/٥٠.

[2] الحرب في حي الطرب/٦٦.

معاناته وجدت طريقها في الحلم لا شعورياً، فكان كل حدث يمثل رمزاً لما هو كائن في لاوعي الشخصية، السور العالي، ساحة الحرب، "الإنضباط العسكري، دائرة الخوف، فريق الفيلم، الحلم بالسفر، الفيلم الجنسي، الشهوة المكبوتة، ثم تظهر رموز الحلم الأخرى تباعاً "**بين الأنقاض يلمح عدنان بدلة عسكرية ممزقة، كلاشينكوف مفككة الأجزاء، استقرت عند زاوية البيت خارطة للعراق ملطخة بالدم، رفعتها الريح عن الأرض ثم ألقت بها عند وجهه هبطت تستقر بين فخذيه**" إشارات الحلم تبدو واضحة ومعبرة عن أزمة الشخصية، أما التأكيد على "ما بين الفخذين" فهو إشارة للفحولة المندحرة بدائرة الحرب والموت والدمار.

حلم "عدنان قاسم" هو الأطول وقد سرد سرداً مشهدياً،حاول الراوي أن يلخص عقد الجنوبي وأزماته السياسية والنفسية والإجتماعية والتي بؤرتها كلمة واحدة هي"الكبت".

حلم آخر يراود شخصية المعلم "**إنني أسير في صحراء يتبعني كلب مدلل، أجتاز تلالاً من الرمل، وأصل إلى أرض رملية جافة، هناك تنتظرني ذئاب جائعة، أصير فريسة هذه الذئاب المنتظرة التي تهجم على كلبي المدلل وتمزقه، أرى أسنانها ومخالبها وهي تغوص في أحشاء الكلب**"[1]، تدور سردية الحلم الماثل عن فقدان الأمن، فالمدينة لم تعد لها وجود في الوعي أو الذاكرة كل ما يحيط بالإنسان صحراء قاحلة!، وجاء الرمز الحيواني متوافقاً مع الروح الإنسانية التي تماثله، فالكلب رمز الوفاء والصداقة مع الإنسان وقد كان يشير إلى "مريم" حبيبة الراوي والتي لقت حتفها عند قصف الجسر كغيرها من الأبرياء، أما الذئب فيمثل العدو الغادر دائماً وفيه إشارة إلى قوات التحالف التي تقتل المدنيين.

---

[1] يوم حرق الطغاة/٦٣.

هنالك حلم يراود الجنوبي الهارب من السلطة "**ما زالا سائرين بأقدامهما التي كانت تبتلعهما الأفواه الرملية، مصطدمة بالجرار المليئة بنقود ذهبية لامعة بعلاماتها المسمارية، التي تحرسها جماجم وعظام وهياكل، راقدة بين أوان فضية وخناجر معقوفة مذهبة، وقطع حجرية غريبة لا يعرف أحد وظيفتها، فأستقبلهم السيد بثياب خضر وجبهة عريضة ناصعة البياض، تفوح منه عطور الجنة** ".(١)

تمثّلات اللاوعي الديني تظهر في الصورة الحلمية على شكل رموز تراثية ودينية متمثلة بشخصيات أسطورية "السيد والملابس الخضراء"، وبالرموز التراثية والدينية الأخرى، الجرار، الحوريات، الجان، الأواني الفضية" جميعها أشياء مترسبة في اللاشعور الديني تستعيدها على شكل حلم يقظة أو حلم نوم في أوقات الأزمة.

حلم مشابه راود "سلمان اليونس" "**لم يكن يعرف وجهته بالضبط، فجأةً ظهر له رجل على حصان وسيم تثير سنابكه عاصفة من غبار، قال اقترب مني ولاح لي خيال سيد جار الله كما وصفوه، كان مربوع القامة، مستدير الوجه، عريض الكتفين وراح ينظر إلي في معاتبة لا تخلو من لوم، ثم ترجّل، قدّم لي جواده وقال بحزم "هذا سيعينك على الوصول" ثم اختفى في البرية الشاسعة**".(٢) تستعاد بالمماثلة مع الحلم السابق رمز "السيد" ويلاحظ أن الوصف الذي قدمته الشخصية للسيد "جار الله" هو ذاته الذي يتراءى في الصور المجسّدة لأئمة أهل بيت الرسول، وهي صور ثاوية في اللاوعي الديني عند العامة عموماً، أضيف إليها رمز الجواد، وقد فسرت الزوجة حلم زوجها بالقول "سيأتيني ولد"، وكأنّ الزوجة أدركت أن شفرات الحلم مرتكزة على رموز القوة الذكورية "السيد والحصان".

---

(١) تل الرؤوس/٤٠، الرواية ركزت على سردية الحلم ففي الصفحة "٨١ منها هنالك حلم يعبر عن معاناة السجين في المعتقل.

(٢) خلف السدة/٦.

في "همت" القرية الحدودية أقصى الجنوب، يراود سكانها حلم يتكرّر "**شعرت بنفسي أمام طوفان أخذت أصرخ، ولا أحد يسمع، فجأةً أخذ اللون البنفسجي يتقلص ويصغر شيئاً فشيئاً، اتّخذ شكل شراع فزورق صغير ثم خفق وتحوّل إلى حمامة، كانت ذات الفاختة التي نحرسها ونحميها أنا ووردة، اقتربت منّي كان بها جرح لم ينقطع نزفه، اقتربت فمددت يدي إليها، ولما اقتربت تحولت إلى رجل يرتدي عمامة غريبة وملابس سوداء ثم بسط يديه وقال بصوت ملؤه الخشوع: قل لقوجانس أنت قلب حكارى العصى، ثم أمسك بخاصرته وصرخ متوجعاً وأخذ يتهاوى فبان صليب معلّق برقبته، بعدها عاد اللون البنفسجي لكن ثمّة شيء خالطه فتحوّل إلى لون أسود دبق**"[1]

من بداية الرواية شكّل الحلم لغزاً للمتلقي حلّ في نهايتها بعد أن كشف الراوي قصة النصارى الحكاريين وتعرضهم للإبادة الجماعية بعد الحرب العالمية الأولى[2]، راود الحلم الصبي "لؤي" الذي يدور عن معاناة صديقه المسيحي "قوجانس" لذلك فإن رموز الحلم كانت مزيجاً من الرموز الإسلامية "العمامة" والرمز المسيحي "الصليب"، وهناك رموز عامة للحلم منها الحمامة الفاختة، اللون البنفسجي، اللون الأسود طوفان الماء، دلالة الحلم تحكي عن معاناة الأقليات الدينية ومنها النصارى وتمثّل الحمامة الفاختة روح السلام والمحبة بين البشر حتى وإن اختلفت أديانهم وقومياتهم، فتلك الحمامة هي صورة رمزية لشخصيتي المسلم والمسيحي المتحابتين، أما اللون الأسود فهو رمز للعداوة والبغضاء بين معتنقي الأديان.

---

(1) حسناء الهور/٤٢.

(2) في الصفحة ١٩٠ من الرواية سرد موجز لقصة المسيحيين الحكاريين وكيف تم إبادتهم بعد الحرب العالمية الاولى، وقد هجر ألبعض منهم الى الجنوب، ويظهر في السرد إن المسيحيين الحكاريين هم في الأصل أتراك.

بالرغم من أنّ رموز الحلم تكون فردية غالباً إلا أنّ ثمّة رموز مشتركة في الأحلام الواردة مثل "المسير في الصحراء، الخوف، القتل، الضياع، السيد، العمامة الخضراء وهي رموز تعبّر عن اللاوعي الديني المتجذّر في الشخصية الجنوبية أولاً ومهيمنات الخوف من الآخر ثانياً، فقدان البوصلة والشعور بالضياع ثالثاً.

الفصل الثالث

الأدوار العاملية والموضوعاتية للشخصية

مدخل نظري : نظرية الفواعل من الشكلانية إلى السيميائية

تستمدّ الجذور المعرفية للوظائف السردية مقوماتها من الألسنية التي عدّت اللغة نظاماً يوصف على نحو شكلي، أما المعنى فيعدّ محصّلة لاقتران وجهي الدليل اللفظي "الدال والمدلول" وعلى شاكلة اللغة إذ من الممكن دراسة الخطاب السردي بوصفه "جملة كبيرة"[1].

"الوظيفة" مصطلح طرحه العالم اللغوي الدنماركي "يامسليف" الذي يعدّ من مؤسسي حلقة براغ التي بدأت العمل بالاتجاه الوظيفي في دراسة اللغة[2]، وقد أشار إلى أنّ تحليل المدلول يهتم بمختلف الجوانب الشكلية التي يمكن تحديدها والتي تتابع في إنتاج المعنى.

تبحث الوظائف عن إيجاد نسق تراتبي للشخصيات داخل التعدّد اللانهائي للمحكيات، وقد لاحظ "بروب" وجود إحدى وثلاثين وظيفة للشخصيات في الخرافة الروسية، ومن ثم اختصر تلك الوظائف بسبع فقط وهي "البطل، البطل الضد، الأميرة، المساعد، المعتدي، الواهب، المرسل"[3].

وقد أرجع منظّرو الوظائف السردية أهمية الطروحات التي تختصر الشخصية في الفعل الذي تنجزه إلى آراء أرسطو في كتابه "فن الشعر" والذي نظر فيه للمحاكاة في الملحمة والدراما، وقال فيه "التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال".[4]

(1) ينظر النقد البنيوي للحكاية،بارت/١٢.

(2) ينظر :التحليل السيميائي للنصوص، فريق انترفون، ت:حبيبة جرير،١٤.

(3) المصدر نفسه/٣٩،٣٨.

(4) كتاب أرسطو طاليس في الشعر/ترجمة وتحقيق الدكتور شكري محمد عياد/٥٢، وقد ذكر "بارت" في كتابه "النقد البنيوي للحكاية" عن أرسطو ما نصه "بالإمكان إيجاد حكايا دونما خصائص، ولكن يستحيل أن توجد خصائص دون حكايا"/ ١٢٢.

غير أنَّ إنضاج دراسة الوظائف جاء على يد أ.ج "غريماس" مؤسس مدرسة باريس في السيميائيات السردية، فقد تعمّق بدراسة وظائف "بروب" ووضّح ما يكتنفها من إشكاليات في التنظير والتطبيق بقوله "إنَّ هذه الوظائف تستخدم في ذهنه من حيث أنها تحتوي على روايات مختلفة وتعدّ تعميماً لدلالة هذه الروايات باعتبارها تلخيصاً لمختلف مقاطع الحكاية أكثر مما تعين مختلف الأنشطة التي يقوم فيها التتابع بمهمة إظهار القصة كبرنامج منظم"[1].

توصّل "غريماس" إلى تنظيم سيرورة المحكي وفق نسق منظّم أطلق عليه "الملفوظ السردي" عوضاً عن الإختصار الدلالي لفعل الشخصية بجملة تبويبات وصفية تراتبية تسمى "وظائف" والملفوظ السردي هو جملة القواعد التي تحكم بناء "المعنى" والتي تنهض على خاصيتين سيميائيتن جذريتين الأولى: العلائقية وتعني "إن عناصر النص لا تأخذ مدلوليتها ولا يمكن أن يعترف بها كدوالّ إلا من خلال مجموعة العلاقات التي تقيمها فيما بينها"[2]، هذه العلاقات تنتظم وفق مبدأين، مبدأ التقابل الذي يعكس كلّ عنصر في السرد عنصراً مماثلاً إنه مبدأ التنظيم الإستبدالي، ومبدأ التتابع إذ أن كلّ عنصر يستدعي منطقياً عناصر تسبقه أو تتبعه، وهو مبدأ التنظيم النظمي.[3] الخاصية الثانية هي "الإختلاف" فلا يوجد معنى إلا بالإختلاف هو المبدأ الذي أقرّه "دو سوسير" "ويامسلاف" "التحليل السيميائي للنصوص هو في العمق تعرّف على الإختلاف داخل النصوص ووصف له".[4]

---

[1] السيميائيات السردية، مدخل نظري، سعيد بنكراد/٣٦.

[2] التحليل السيميائي للنصوص/٣٦.

[3] التحليل السيميائي للنصوص /٥٤.

[4] نفسه/٤١.

فوظيفة العلامة خلافية فهي لا تحيل على معنى جاهز بل تتعلق بوجود تطور متواز لنشاطين ذهنيين من طبيعتين أحدهما طولي يتحقّق في الحضور والثاني عمودي يتحقّق في الغياب.[١]

بهذه الخصائص التي تدرس نسق المحكي في بعديه المعرفي والتداولي رسّخت "السيميائيات السردية" دراسة العناصر الوظيفية بشكل أغنى وأشمل وأبعد تأثيراً في الخطابات الأخرى غير الأدبية "التاريخية، القانونية، السياسية" متجاوزة الأسس المبدئية التي وضعت قبله إلى آفاق واسعة للدراسة النسقية.[٢]

ولم يمض ربع قرن على وضع نظريته في السيميائيات السردية حتى أخذ "غريماس" يرهف السمع للجانب الهووي للشخصية وعدم الإكتفاء بالنسق النظمي للأفعال، فقد اشترك مع "جاك فونتنيي" في وضع كتاب "سيمياء الأهواء" والذي عدّ السيمياء السردية نشاطاً قيد البناء الدائم ضمن مسار "توليدي" لا يخلّ بالشروط التاريخية لتأسيس النظرية. وقد درست الأهواء في إطار مرجعيتها للذات "بإعتبارها ذاتاً أبستمولوجية تتجسّد من خلال نمط وجود محتمل قبل أن تتخذ شكلاً محيناً بوصفها ذاتاً عارفة من خلال تقطيع الدلالة".[٣] لقد أولت "سيمياء الأهواء" مع "سيمياء الذات" التي وضعها "جان كلود كوكي" أهمية للعلاقة بين الذات وتمثيل العالم عبر واسطة الجسد مستفيدة من تصورات الإدراك في الظاهراتية التي تقرّ العلاقة التفاعلية بين الرؤية والحساسية والتجربة الحسّية للجسد والإدراك.[٤]

---

[١] ينظر سيمياء الأهواء، غريماس، جاك فونتاني، ت سعيد بنكراد، مقدمة المترجم/٢١.

[٢] ينظر السيميائيات السردية، مدخل نظري/ ٣٧.

[٣] سيمياء الأهواء/٥٣.

[٤] سيميوطيقا الذات بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي،/١٥.

توطئة: المصطلحات المفاتيح للتحليل العاملي

ينبغي قبل تحليل الوظائف السردية للشخصية الجنوبية التعريف بالمصطلحات الرئيسة التي اجترحها "غريماس" في وضع نظريته للتحليل السردي إذ ستكون تلك المصطلحات عماد المقاربة اللاحقة.

المستوى السطحي والمستوى العميق: هما مستويان ينظّمان القوانين التي يخضع لها إنتاج المعنى إذ تعدّ النصوص جهازاً مبنياً من القواعد والعلاقات "علينا التعرّف على وحدات قادرة على الدخول في هذه المجموعة من القواعد وفي هذا النسق من العلاقات ولتحقيق ذلك من الضروري التمييز بين مستويات للوصف"[1]، على المستوى السطحي يوجد مكوّنان، مكوّن سردي يضبط تتابع وتسلسل الحالات والتحولات، وتسمى ظاهرة تتابع الحالات والتحولات الموجودة في الخطاب "السردية" ومكوّن خطابي يضبط تسلسل الصور وآثار المعنى في نصّ ما[2].

أما البنية العميقة فتشتمل على شبكتين من العلاقات الأولى تصنّف القيم وفق العلاقات التي تعقدها فيما بينها والثانية تتمثل في نظام من العمليات ينظّم المرور من قيمة إلى أخرى.

وسوف تقتصر المقاربة التحليلية للوظائف على المكون السردي ضمن المستوى السطحي لأهمية هذا المكون في تحليل الشخصية على وجه الخصوص.

---

(1) التحليل السيميائي للنصوص، فريق انتروفرن، ترجمة وتقديم حبيبة جرير/٣٧.

(2) نفسه/٣٧.

الفاعل: يعدّ من أهم مفاهيم المكون السردي التي طرحها "غريماس" مستغنياً به عن مصطلح الشخصية السردية، فهو الجزء الأساس في المحكي والذي هو بحاجة إلى عدد معين من الأفعال كي يعمل، "الفاعل هو الهيئة المضطلعة بهذه الأفعال، لهذا وبتحديده كمنفّذ وكتجسيد إنساني لأدوار لازمة في سياق المحكي، يشكّل مفهوماً قريباً جداً من مفهوم الشخصية"[1].

الفاعل الإجرائي مفهوم يحدّد علاقات الرغبة بين الحالات وهو ما يتعلق بالكينونة في المحكي، والتحولات وهو ما يتعلق بالفعل "إذ يوافق ملفوظ الحالة العلاقة بين فاعل وموضوع، لكن يجب الإنتباه، فالفاعل "فا" ليس شخصية والموضوع "م" ليس شيئاً، فهما دوران ومفهومان يحدّدان مواقف مترابطة "عوامل وأدوار عاملية "لايمكن لإحداهما أن توجد دون الأخرى"[2].

الفاعل الإجرائي هيئة مجرّدة أو نظام لتوصيف العلاقة بين الذات وخصمها لذلك فإنّ في كلّ مكوّن سردي نوعين من الفواعل، فاعل الحالة "وهو في علاقة وصلة أو فصلة بموضوع العلاقة "فا– م"، و"فاعل الإنجاز" أو الفاعل المنفّذ وهو في علاقة مع أداء يحققه، نسميه فاعل الفعل، وتعدّ العلاقة بين الفاعل والموضوع بؤرة النموذج العاملي "وتبدو محمّلة بالشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة"[3].

وبذلك يكون الفاعل تعبيراً عن علاقة الرغبة بين الذات والموضوع ومرتبطاً بالأنموذج العاملي الذي يتكون من الأدوار والعوامل والبرنامج السردي.

العامل: يستعمل مصطلح العامل لتوصيف المكون السردي على المستوى السطحي، لهذا لا يمكن عدّه معطى في النصّ، وإنّما مفهوم يشيده التحليل، كما يتحدد بوصفه دوراً لازماً لوجود المحكي "إنه الدور الذي يناط به الفاعلون

---

[1] شعرية الرواية، فانسون جوف/١٠٠.

[2] التحليل السيميائي للنصوص/٣٩.

[3] في الخطاب السردي، نظرية غريماس، محمد ناصر العجيمي/٤٠.

كوظيفة"[1]. فهو وحدة تركيبية تقوم بإعادة تنظيم للأدوار والوظائف التي وضعها "بروب" ومن بعده "سوريو" ومحاولة دمجها في ست أدوار عاملية.

وهنا يمكن التساؤل عن جدلية العلاقة بين الفاعل والعامل؟ من الممكن الإجابة بالقول إنّ هناك حالة تماثل وليس تطابق بين المفهومين، الفاعل الواحد بوسعه أن يشغل أدواراً عاملية عديدة، ففي روايات الصراع الداخلي ينهض الفاعل ذاته بدور المساعد والمعيق على سبيل المثال، وقد تشغل الفئة العاملية فواعل مختلفين.

تعدّ العوامل وحدات محكي فهي مخطط ينظّم المحكي في البرنامج السردي أما الفواعل فهي وحدات خطاب تأخذ على عاتقها تحديد شكل المعنى[2].

الدور والدور الموضوعاتي: الدور كلمة "تستوعب كلياً حقل وظائف بمعنى حقل تصرفات مشار إليها حقاً في المحكي، نتيجة لذلك يتطابق المضمون الدلالي للدور بالمضمون الدلالي الأدنى للفاعل"[3] وهو أيضاً "وضع شكلي يحتلّه العامل في مساره السردي، حالة معينة يتبناها عامل ما في التطور المنطقي للسرد"[4] .

أما الدور الثيماتي أو الموضوعاتي والذي سوف نتناوله في مبحث لاحق فهو يحيل إلى مقولات سايكولوجية تسمح بتحديد الشخصية على مستوى المضمون مثل الزوجة الخائنة، المنافق، الشرير، المعلم.

الحالات والتحولات: إنّ القيام بتحليل سردي لنص ما هو أولاً، وضع تصنيف لملفوظات الحالة "الكينونة" ولملفوظات الفعل، يوجد شكلان من ملفوظ الحالة أي

---

[1] شعرية الرواية/١٠٢.

[2] ينظر المصدر نفسه/١٠٥، وفي الخطاب السردي/٢٦، يقول المؤلف "أهم مبدأ أفادته الدلالية من الألسنية القول بأن المعنى شكل وليس مادة ".

[3] شعرية الرواية/١٠.

[4] المصطلح السردي، جيرالد برنس/ ت عابد خزندار/١٩.

علاقة "فا" و"م"، ملفوظ حالة منفصل أي إن الفاعل والموضوع في حالة فصله ويرمز لها بالرمز٧ "فا ٧ م"، وملفوظ حالة متصل أي أن الفاعل والموضوع في حالة وصلة ويرمز لها بالرمز٨ " فا٨ م" [١].

يوجد أيضاً شكلان من ملفوظ التحول، تحول وصلي يتم من خلاله الإنتقال من حالة الفصلة إلى حالة الوصلة (فا٧ م)-(فا ٨ م).

الأنموذج العاملي: وهو نظام خاضع لعلاقات قارة بين العوامل وهو سيرورة قائمة على تحولات متتالية[٢]، يتشكل الأنموذج العاملي من ستة أدوار مهمة تظلّ ثابتة بالرغم من تغير المحكي والممثلين، وهذه الأدوار هي "الذات والموضوع" وتعدّ العلاقة بينهما بؤرة الأنموذج العاملي وتمثلها علاقة الفصلة والوصلة بين الحالات والتحولات المذكورة آنفاً "المرسل والمرسل إليه"، إن حضور هذين الدورين في المحكي يوحي بوجود عالم مؤسس على منظومة من القيم يحكم بمقتضاها على الأفعال سلباً أو إيجاباً "الوظيفة الموكلة إلى المؤتى تتمثّل في المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها وذلك بتبليغها إلى المؤتى إليه- الفاعل أو إملائها عليه"[٣].

أما المساعد والمعارض فعملهما يتلخّص بما يأتي "تتحدد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق مشروعه العملي والحصول على ما يريد فيما يكون المعارض معرقلاً لإنجاز الفاعل.

---

[١] ينظر التحليل السيميائي للنصوص/٤٣.

[٢] ينظر في الخطاب السردي/٣٨.

[٣] في الخطاب السردي/٤٢.

البرنامج السردي: يطلق اسم برنامج سردي (س ب) على سلسلة التحولات التي تتابع على أساس علاقة "فا – م" وتحتوي على أربع مراحل من التحولات المتمفصلة والتراتبية وتتمثل هذه المراحل في:

أولاً: التفعيل أو المعالجة "تفترض مرسلاً يسعى إبلاغ ذات البحث إرادة الفعل أو لزوم الفعل، فهي مرحلة تبث فيها القيم، وتحيينها يسمح بمعرفة ما يحفز الشخصية"[1].

ثانياً: "الكفاءة أو المقدرة " وهي مرحلة اكتساب الذات القدرة على الفعل، ويمكن أن تعود كفاءة الفاعل المنفّذ إلى ثلاثة عناصر "وجوب الفعل وإرادة الفعل ومعرفة الفعل"[2]،

ثالثاً: "الأداء أو التصديق" وهي مرحلة تحول الحالات من منظور فاعل الحالة ومختلف العلاقات التي يعقدها الفاعل مع الموضوع، وهي عملية تتعلق بالفعل وينبغي تفحصها من منظور الفاعل المنفذ أو فاعل الإنجاز[3].

رابعاً: وأخيراً مرحلة "الجزاء أو إتمام الفعل" وهي الحلقة الحاسمة للبرنامج السردي حيث الفعل مؤوّل أو مقيّم "يسمح بمقارنة القيم المتحققة بالقيم الملفوظة، وبرؤية كيف ومن طرف من يتم الحكم على فعل الذات؟، مثلما يمثل "الأداء" تحولاً للحالات يمثل "الجزاء" تقييماً للحالات من ناحية المصداقية.

تستدعي هذه المراحل الأربع منطقياً بعضها بعضاً وقد لا تظهر جميعها دوماً في النصوص المقروءة لكن في كلّ مرّة يتم التعرف فيها على إحدى هذه المراحل يمكن إيجاد مجمل البرنامج السردي الذي تنتمي إليه.[4]

---

[1] شعرية الرواية/١٠٦.

[2] التحليل السيميائي للنصوص/٦٤.

[3] ينظر التحليل السيميائي للنصوص، ٦٠ /٦١.

[4] ينظر المصدر نفسه/٤٨.

وبما أن الإختلاف شرط من شروط العلامة اللغوية والخطابية فإن إزدواجية البرنامج السردي مسألة مهمة "إذا لاحظنا أن كلّ برنامج سردي يعكس برنامجاً مرتبطاً به ويوافق كلّ تحول وصلي لفاعل تحولاً فصلياً لفاعل آخر"[1]، فبرنامج فقدان أو هزيمة لذات الحالة يقابله برنامج نجاح لذات الإنجاز وهكذا بالإمكان تقليب البرنامج السردي على وجهين أو أكثر.

بعد هذا التعريف بالمصطلحات السردية في التحليل الوظيفي للنصوص نطبق ما جاء فيها على الروايات عينة البحث.

في التحليل اللاحق سنحدّد عشر روايات ضمن العينة هي الأكثر استجابة للمقاربة الوصفية التي طرحها "غريماس" لما تتميز به من تنميط حدثي وشخصيات متعددة تسمح بتطبيق إجرائيات تحليلية قد لا تتوفر في روايات المتن الميتا سردي أو الغرائبي أو التجريبي لكنّ المقاربة لم تتجاوز محاولة الإشتباك مع الأنموذج العاملي لروايتي "كراسة كانون" و"ستة أيام لاختراع قرية".

أ- رواية درب الزعفران:

الحالات والتحولات(١)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
وهاب جلال الدين الأمين لطفي الحامد	الآخر "الغريب" السيطرة والاستحواذ	فا ٨ م اتصال	زيدان	الإبتزاز	فا٨م ↓ فا٧م تحول فصلي

[1] التحليل السيميائي للنصوص/٥٢.

الأدوار العاملية(١)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
جلال الدين الأمين وهاب	الغريب/ السيطرة	المعتدي "زيدان"	أبناء درب الزعفران	الشهوة "نقاب"	" مثقفو درب الزعفران"

برنامج سردي لابتزاز المثقف(١)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
خوف النخبة وخضوعهم	زيدان/الابتزاز	تصفية الخصوم تسقيط الشرفاء	" موت" جلال الدين الأمين "سكوت" وهاب المطبق

تبدأ الرواية بالجامع وتنتهي به حيث يحيط الحضور بجثمان "جلال الدين الأمين" الذي مات قهراً وكمداً بسبب الإبتزاز الذي تعرّض له من قبل الغريب المتنفذ، تظهر الرواية جميع الممثلين ومن ضمنهم الراوي وهاب في حالة عطالة فعلية تامة ويظهر زيدان وهو يتحكم في عوالم "درب الزعفران" وكأنه إله يحكم السيطرة على مخلوقاته، وقد كان الممثلون في حالة اتصال قسرية معه لم تتحول إلى حالة إنفصال إلا بموت جلال الدين الأمين واتّهام لطفي الحامد بالقتل وقد كانا على وفاق ظاهري مع زيدان الذي يعدّ الفاعل الأهم وذات الإنجاز الوحيدة.

ب- رواية سابع أيام الخلق:

الحالات والتحولات(٢)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
الراوي السيد نور رواة مخطوطة الراووق	السلطة الروحية بالضد من السياسية	فا٨ م اتصال	مطلق بدر فرهود الطارش	تشييد سلطة المشيخة	فا٨م ↓ فا٧م انفصالي

الأدوار العاملية(٢)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
مطلق وأبناؤه	الإنسان المدني بمواجهة الديني	انتهاء مرحلة الرعي وبداية عصر الزراعة	المهمشون من أبناء الجنوب	الدولة الناشئة	السيد نور

برنامج سردي لافتراق السلطة المدنية عن الدينية(٢)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
السيد نور ضد التقدم مع بدائية وسائل الإنتاج	مطلق يتمرد ويبني القلعة شمالاً	ينحدر السيد نور جنوباً نحو المزار ويبدأ بتأليف مخطوطته	افتراق السلطتين السياسية شمالاً والروحية جنوباً

برنامج سردي لانتهازية المثقف الجنوبي(٢)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
استتباب الأنظمة الزمنية "الشمولية"	بدر فرهود الطارش يسيطر على المتحف والمكتبة والمخطوطة	الراوي يشكك في نسب ومحتد الطارش ولا يرفض أن يتملقه ويأخذ عطاياه	في زمن هوان المثقف وانكساره يبدع المؤلف رواياته الثلاث

يتشكل المبنى الحكائي لرواية "سابع أيام الخلق" على وفق مبنى قصص ألف ليلة وليلة التراثية، فهنالك القصة الإطار وهي قصة الراوي/المؤلف الذي يتابع مخطوطة "الراووق" مع سلسلة رواة ومدوّني المخطوطة الستة، فالراوي نظير لشهرزاد التي لها قصّتها وفي الوقت ذاته تروي قصص الليالي، ويظهر في هذه القصة الاهتمام بالمبنى الميتا سردي "وظيفة شعرية". وهناك "قصة متن المخطوطة" وتمثّل قصة الصراع التاريخي والحضاري بين السلطة الدينية ممثّلة بالسيد نور والسلطة المدنية أو الزمنية السياسية ممثّلة بالشيخ مطلق، يعني ذلك أن من الممكن كتابة برنامجين سرديين الأول يمثل قصة المتن، وبرنامج سردي آخر يخص قصة الإطار وتمثل للفاعل النخبوي، وهو برنامج "انتهازية المثقف " وهو وثيق الصلة بالأول، فافتراق السلطتين الدينية "الروحية" عن الزمنية وإعلان غلبة الثانية المطلقة على الأولى قد مهّد لظهور عقدة الصراع في القصة الإطار بين الراوي، سابع رواة المخطوطة "سلطة المثقف" وبين بدر فرهود الطارش "مثقف السلطة" ويبدو جليّاً نفاق الراوي وتملّقه للآخر "وظيفة خضوع" مما يفسّر بغياب سلطة المثقف الروحية ومن ثم الفكرية في المجتمع وسعيه للاحتفاظ بوظيفة "الكتابة" المتعالية عن الواقع.

ح- رواية رياح شرقية، رياح غربية:

الحالات والتحولات(٣)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
الراوي	الآخر الأجنبي	فا٨ م اتصال	حسين طعمة سلمان العبد	الإضراب	فا٨ م ↓ فا٧م انفصالي

الأدوار العاملية(٣)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
الراوي الجنوبيون بعامة	الإضراب	المستر فوكس الإحتلال البريطاني	البصريون	المؤدلجون الكادحون المثقفون	حكومة بغداد الجواسيس المنتفعون

برنامج سردي لفشل الإضراب(٣)

التفعيل	الكفاءة	الاداء	الجزاء
دور الإيديولوجيات دور الثقافة والكتابة وعي طبقة العمال	القيام بالإضراب	هنالك ضعف في إرادة الفعل والقدرة على أدائه	فشل الإضراب استمرار سيادة الأجنبي/ الاخر

تتجسد في رواية "رياح شرقية رياح غربية" حركية الفواعل واضحة عبر طرح ثلاثة نماذج شخصية مهمة وهي الراوي/الكاتب، وهو المحتاج دائماً للسلام والراحة والهدوء لكي يبدع "وظيفة متعالية"، ولذلك فهو عادةً ما يكون جباناً طبعه الخضوع فيظهر في اتصال مع "المستر فوكس" من خلال العمل معه مترجماً، وإن كان على انفصال معه على المستوى الإيديولوجي والنفسي!، النموذج الثاني الشيوعي الحالم المتهور "حسين طعمة" "وظيفة إيديولوجية، وثالثهما الزنجي المقموع والمهمش "وظيفة تمرد"، لقد وحّد بين هؤلاء الثلاثة الشعور الوطني ورفضهم للظلم والاستبداد وقد شاركوا في الإضراب كل حسب ما يجيده، الروائي بالكتابة في الصحف عن يوميات الحدث ودعوة الجماهير لتأييد الإضراب، الشيوعي بالتحريض والتنظيم والمتابعة، الزنجي بالشجاعة والتصميم والمواجهة، وقد كان الجمع بين ثلاث شخصيات "متخيلة" بحدث تاريخي "واقعي" لإضراب عمال وموظفي شركة نفط البصرة في بداية الخمسينات ومن ثم الفشل بسبب ضعف إرادة الفعل لدى الفواعل وغياب الوعي التاريخي بأهمية التغيير، ففشل الإضراب هو فشل تلك الفواعل وانهزامها أمام سطوة الآخر وتفوقه.

ت- رواية كراسة كانون:

الحالات والتحولات(٤)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
الراوي ز والطفلة	ويلات الحرب	فـ٨ م اتصال	الراوي	النص التكعيبي	لا يوجد

الأدوار العاملية(٤)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
ذوات الحالة	الحرب	قوات التحالف	الجنوبيون	نظام بغداد	دعاة السلام في العالم

برنامج سردي للهروب نحو تل الجماجم(٤)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
انسداد الأفق أمام المثقف	التحدي بكتابة نص تكعيبي	الكتابة لا تقي من ويلات الحرب	الهروب نحو تل الجماجم

من الصعوبة إخضاع الروايات ذات المتن الميتاسردي للتحليل الوظيفي لأنها غالباً ما ترتكز على شخصية واحدة يدور الحكي حول تداعياتها الفكرية والنفسية ولا يكون لفعلها ذلك التأثير الذي يسمح بتعدد الأدوار العاملية وتنوع البرامج السردية، وتكون فيها ذات الحالة هي ذات الإنجاز[1] نفسها، هذا ما هو متحقق في رواية "كراسة كانون"، غير أنها ذات وجهتين أو مسارين دلاليين، الوجه الخطابي "وظيفة شعرية" الذي يحاكم فيه الراوي مشروع الرواية في زمن الحرب ويفاضل فيها

[1] ينظر شعرية الرواية/١٠٣.

بين فن الكتابة وبين الرسم التكعيبي وأيهما أبلغ في معالجة موضوعة الحرب، ويبحث الراوي عن كتابة نص أدبي سداسي الأبعاد كالرسم التكعيبي.

الوجه الآخر هو الوجه الإجتماعي والسياسي لموضوعة الحرب "وظيفة إيديولوجية"، هذا الوجه أو البعد بالرغم من اختصاره على مستوى خطاب وزمن الحكي إلا أنه بالغ الأثر في توجيه الدلالة "وظيفة تمرّد ورفض للواقع" ذلك مما يسمح بكتابة أكثر من برنامج سردي للرواية، أما البرنامج الوارد فقد أدمجت فيه الوجهتان وكان من الممكن أن يطلق عليه برنامج "كتابة نص تكعيبي" لكنّ الإكتفاء بمقاربة المتن الميتاسردي دوناً عن الإيديولوجي قد يضرّ بصحة النتائج ولا يعبر عن حقيقة الإنجاز أو نهاية الرواية التي توقفت عند التلال الآثارية وبالأخص "تل الجماجم" معلنةً حالة هروب أو هزيمة أو ضياع فكرة الوطن/ المدينة وللذات الجنوبية.

ث- رواية تلّ اللحم:

الحالات والتحولات(٥)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
الراوي مرايا سيد مسلط معالي	الآخر/السلطة الانتهاك	فا٨م اتصال	افطيم بي دي أسيد لوتي	العمل بالدعارة والجاسوسية	فا٨م ↓ فا ٧م فصلي

الأدوار العاملية(٥)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
الجنوبيون ذوات الحالة	الفرار من القمع	هزيمة سلطة البعث في حرب ١٩٩١	الفواعل ذوات الحالة أنفسهم	المكان تل اللحم	ذوات الإنجاز

برنامج سردي للهروب من القمع(٥)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
الفوضى بعد حرب ١٩٩١	الهروب باتجاه تل اللحم	توفر إرادة الهروب رفض السلطة والمكان	الوصول إلى تل اللحم ومنه إلى ما وراء الحدود

يتشكّل المحكي في "تل اللحم" مثلما أشير إلى ذلك في المباحث السابقة على جملة من مفارقات الحدث والشخصية مما يؤشر لقطيعة مع الإرث السردي السابق عنها، إذ تعاني الفواعل بما فيهم الراوي حالة غيبوبة عن الوعي بالذات والتاريخ والمكان نتيجةً لإكراهات السلطة ومحاولتها تجريد الإنسان الجنوبي من كرامته

وإنسانيته لذلك فإنّ منطق الحكي ينهض على لامنطقية سلوكيات السلطة القمعية، ومن تحكمهم على حدٍّ سواء؟!. فتظهر الممارسات الشاذة من أمثال الدعارة والقوادة والتجسس والكذب والنفاق وكأنها القانون الصحيح في البلاد.

لقد كانت ذوات الحالة بين خيارين اثنين، إما القبول بهذا الوضع والرضوخ للسلطة "وظيفة خضوع" أو السخط والرفض للمكان الجغرافي الذي يسمح بنمو وتبرعم وترسيخ تلك السلوكيات الشاذة "وظيفة تمرد" وقد جاء الفرار من المكان المجدب تل اللحم أو المقبرة والهروب من وجه السلطة القامعة واختيار المنفى بديلاً بوصفه حلاً تاريخياً لمشكلة فواعل الحالة "الجنوبيون".

ج- رواية الغلامة:

الحالات والتحولات(٦)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
صبيحة وئام/ وصال	الإغتصاب	فا٧م انفصال	انقلابيو ١٩٦٣	القمع والاستبداد	فا٧م ↓ فا٨م وصلي

الأدوار العاملية(٦)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
شيوعيو الحقبة الستينيية والسبعينية	التدجين والاخضاع	سيطرة البعث	الشيوعيون	ذوات الحالة الخاضعون	شهداء للحزب المناضلون

برنامج سردي لهزيمة الشيوعيين(٦)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
انقلاب شباط ١٩٦٣	تصفية الخصوم أو إغراءهم بالمال	نسخ معدلة لشيوعيين بعثيين	انتحار أو قتل أصحاب الضمائر

تتناول أحداث رواية "الغلامة" حقبة من تاريخ الحزب الشيوعي العراقي تلك التي أعقبت انقلاب شباط ١٩٦٣ قامت بعدها ميلشيات الحرس القومي بانتهاكات فاضحة لحقوق الإنسان ومنها الإغتصاب المنظّم الذي وقع في السجون للمعتقلات

الشيوعيات، ومنهن صبيحة وشبيهاتها من ذوات الحالة، وبعد فشل الجبهة الوطنية التي أبرمت بين الشيوعيين والبعثيين، تمّ على نطاق واسع شراء المواقف والذمم والإغراء بالمناصب ليقع البعض من معتنقي أفكار الحزب في دائرة إغواء السلطة ويجرفهم تيارها ولتكن النهاية الإنتحار أو التصفية في ظروف غامضة للذين تأبى عليهم أنفسهم مجاراة السلطة والرضا عن ممارساتها القمعية، كالذي حدث لبطلة الرواية "صبيحة".

ح- رواية الصليب "حلب بن غريبة":

الحالات والتحولات(٧)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
حلب ابن غريبة	القهر والإستغلال	فا٨م اتصال	الشيوعيون عواد أبو المحاكم	مناهضة الإقطاع والحكم الملكي	فا٨م ↓ فا ٧م فصلي

الأدوار العاملية(٧)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
حلب بن غريبة	رفض سلطة الإقطاع	عصر الإيديولوجيات	الكادحون المتنورون	جهل العامة	الحكومة الملكية

برنامج سردي لإعدام حلب بن غريبة(٧)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
العبد حلب يحسن الظن بسيده	إنزال العلم من السارية	عدم وعي الفعل عند العامة بسبب متلازمة الجهل والفقر	السلطة تعدم البريء وتكافئ المخرب

تنتمي رواية "الصليب" إلى نمط روايات الواقعية الإشتراكية التي تقدم فواعل من الطبقة الكادحة والمهمشة وأنموذجها في الرواية هو "حلب بن غريبة" عبد الشيوخ الذي كان ويدون أن يشعر ألعوبة في يد سيده الذي حرّضه على إنزال علم البلاد

وتمزيقه ودفع الفلاحين الفقراء لنهب ممتلكات الدولة بحجّة التظاهر المكفول قانوناً، الأنموذج الفاعلي الموازي لحلب من العامة أخذ يتشكل لديه وعي تاريخي بحقيقة الصراع بين مختلف الطبقات الإجتماعية وبين الدولة الناشئة هؤلاء الذين يمثّلهم "عواد أبو المحاكم" من الطبقة الكادحة الصاعدة، هؤلاء من يقع على عاتقهم الدفاع عن حقوق المهمشين.

خ- رواية حجاب العروس:

الحالات والتحولات(٨)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الانجاز	التحول
مطر رمضان	الهوية الوطنية	مطر فا٧م اتصال رمضان فا٨م انفصال	مطر رمضان	التصالح أو التضاد مع الهوية	فا٧م ↓ فا٨م اتصالي لمطر بالعكس رمضان

الأدوار العاملية(٨)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
مطر رمضان الراوي	الهوية الوطنية	الإقتتال الطائفي بعد ٢٠٠٣	أبناء الوطن الواحد	الأقليات التي تحفظ التنوع	الأنظمة السياسية التدخل الأجنبي الإقطاع "القبلية"

برنامج سردي لتدمير الهوية الوطنية

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
التعصب للهوية الإثنية سواء من قبل الأكثرية أو الأقليات	يصبح مطر صابئياً بالإكراه ورمضان يدفعه تعصبه للنفاق والظلم	يدمر الشيعة بتحريض من رمضان منذى الصابئة في بداية القرن العشرين	ثقافة المحبة والتسامح يمثلها مطر التحريض والتعصب والجهل يمثلها رمضان

		بعد عقود يتقاتل السنة والشيعة على الهوية	

تحدثت رواية حجاب العروس عن الهويات الإثنية الجنوبية والعراقية بشكل عام بين قطبي التسامح ممثلة بـ "مطر" والتعصب ممثلة بـ "رمضان" وكما يقرأ من عنوان الرواية المصدّر بكلمة "حجاب" وما فيها دلالات تشير إلى التعصب والتماهي الأعمى مع روح الطائفة مما يجعل بين الطائفيين من المسلمين تحديداً وبين المحبة أسواراً من الحجب الكثيفة.

تدور أحداث الرواية بين زمنين الأول بداية القرن العشرين مع انتهاء السلطة العثمانية وبداية دخول البريطانيين "فاتحين وليس محتلين "إلى البلاد، الزمن الثاني: بداية القرن الحادي والعشرين مع انتهاء سلطة البعث وبداية دخول القوات الأمريكية "محررين وليس محتلين"!.

طرح الراوي أدوار التسامح والتعصب التي عاشتها الفواعل في تلك الأوقات العصيبة التي تتفشّى فيها أمراض الظلم والجهل والتعسّف وغياب العدالة الإجتماعية والقمع السياسي مع وجود الدور الخارجي وتحريضه على التفرقة، في تلك الأوقات تكون وظيفة الشخصيات هي التعصب الأعمى للهويات الفرعية على حساب الهوية الوطنية كالذي حدث جلياً بعد ٢٠٠٣ .

لكن ذلك لا يمنع من وجود التسامح ما دامت هنالك شخصيات تدرك أهمية التعايش والمحبة مثل الجنوبي "مطر" وهو شيعي الأصل، صابئي التربية، وإنساني الثقافة، أحبّ وتزوج كردية وتآخى قلبياً مع صديقه اليهودي.

د- رواية مكنسة الجنة:

الحالات والتحولات(٩)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
الراوي	صورة الذات بمواجهة الآخر	فا ٧ م انفصال	وداد حياوي	التمرد والتخريب	لا يوجد

الأدوار العاملية(٩)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
الراوي رمزي الزنجي وداد	صورة الذات الجنوبية	الأنظمة الاستبدادية التدخل الخارجي	الجنوبيون	المكان الجسد	السلطات الثلاث الإثنيات

برنامج سردي لصورة الذات الجنوبية(٩)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
العلاقة بين الراوي المثقف والزنجي المهمش	يرسم وداد ذبابة على وجه الرئيس	النظام البائد يعتقل وداد ويهدد "رمزي"	الراوي يعمل مترجماً للإنكليز بعد التغيير وداد يتبنى التطرف الديني

مثال روائي آخر يدلّ على أن السرديات الحداثية قد تستعصي على تطبيق الأنموذج العاملي بشكل دقيق وذلك لأن موضوعات الرواية أخذت تتجه نحو محمولات نفسية وفكرية أكثر منها حدثية واقعية لذلك توجد صعوبة في تحديد الأدوار العاملية بين مفاهيم مجردة مثل علاقة الذات بالمكان وعلاقتها بالجسد.

ترصد رواية "مكنسة الجنة" الشخصيات والأمكنة البصرية في أزمنة متفاوتة تبدأ بثلاثينات القرن العشرين وتنتهي في العام ٢٠٠٧ وتحاول أن تلامس صورة الذات الجنوبية بين طبقتي النخبة الثقافية والإقتصادية متمثلة بالراوي "رمزي جودت مكنزي سعيد مكتوبلي" وبين العائلة الزنجية التي تسكن دربونة العبيد والمتكونة من "حياوي، ملاية، مدين، وداد"، وإذ تجمع بين البطلين الراوي ووداد علاقة مثلية وامتهان رسم جداريات الرئيس والعيش في أمكنة هامشية، تختبر الرواية تحولات صورة الذات بين الإثنين مع تقلبات الأوضاع السياسية غير المستقرة في تسعينات القرن الماضي امتداداً بحقبة ما بعد التغيير، وما أفرزته من تموضع جديد للذات، فالراوي النخبوي الذي كان يجمّل وجه رأس النظام أصبح مترجماً عند قوات التحالف وبعدها يحصل على لجوء لبلد أوروبي ويغادر، أما الزنجي المهمش ذو النزعة العدوانية والتدميرية يخرج من المعتقل بعد ٢٠٠٣ أكثر شذوذاً نفسياً وشهوة للقتل والتدمير متخذاً من التعصب الطائفي وسيلة لتحقيق مآربه الإجرامية. وبذلك تقدم الرواية صورة قاتمة سوداوية للفواعل الجنوبية تتمثل بالوظيفة "المازوخية والإنتهازية" للنخبوي والوظيفة "السادية والتدميرية" للمهمش.

ذ- رواية ستة أيام لاختراع قرية:

الحالات والتحولات(١٠)

ذات الحالة/فا	ملفوظ الحالة/م	العلاقة	ذات الإنجاز	ملفوظ الإنجاز	التحول
الراوي ناصر قوطي	البحث عن مفكرة الأحلام	علاقة وهمية	الصبي بريس كاظم مظلوم نجم	البحث عن قرية بيت سنحة	لا يوجد

الأدوار العاملية(١٠)

الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعيق
الراوي ناصر قوطي كاظم مظلوم نجم الصبي بريس	البحث عن هوية وطنية	الفتنة الطائفية بعد ٢٠٠٣	العراقيون	المكان القصة الخرافية	العنف هراوة التنديل

برنامج سردي للعثور على بيت سنحة(١٠)

التفعيل	الكفاءة	الأداء	الجزاء
أحد الرهبان ينزح من برطلة إلى البصرة يؤسس قرية بيت سنحة	الصبي بريس يكتب مفكرة الأحلام عام٢٣/٦/١٩٢١	العيون المفقوعة تخرب بيت سنحة هراوة التنديل	لم يعثر ناصر قوطي شمال الدير إلى جنوب المقبرة على أثر لقرية بيت سنحة

هي محاولة لكتابة برنامج سردي لرواية فانتازية تتشكل أحداثها في مخيلة الراوي الذي يبدأ باختراع فواعله "ناصر قوطي، كاظم مظلوم نجم، الصبي بريس" بحثاً عن مدينة جنوبية مندرسة "افتراضية/يوتوبية تدعى "بيت سنحة"، يمثل البحث عن هذه المدينة شكلاً من أشكال البحث عن الهوية الوطنية[1]، التي تعرضت للإندثار والطمس هي الأخرى بسبب توالي القهر والظلم والسيطرة الأجنبية. البحث الإفتراضي الذي تقوم به الفواعل الإفتراضية تفرز دلالاته بما سبق ذكره من شفرات رمزية مكانية تحرك مخيلة الراوي الجنوبي عن "التلال الآثارية، المزار، المقبرة" حيث الأمكنة المتصحرة والقاحلة تمثل فضاءً خصباً لتبرعم رموز الموت والإقتتال والدمار.

وقد خصب الراوي رموز المكان الجنوبي بالشمالي "باخمرا، بارطلة، دير الدهدار" ليقرر تلاقح الأصول الدينية والعرقية للمكان العراقي من الشمال إلى الجنوب ومن ثم للإنسان بالضرورة.

الإستنتاجات:

بعد تثبيت الجداول السابقة "للحالات والتحولات"، و"الأدوار العاملية"، "البرامج السردية" نلخّص بعض النتائج فيما يخص حركية "الفواعل، والعوامل" في الرواية الجنوبية.

١- الدور العاملي الأهم الذي يتعلق به فهم الدلالة السردية للمحكي بحسب شروحات "غريماس" هو "دور المرسل" حيث يطلق عليه الفاعل الجهاتي وعلاقته جدلية بفاعلي الحالة والإنجاز"، كما يوصف "المرسل" بأنه أعلى تراتبياً من الفاعل

---

[1] جاء في إهداء الرواية "للعراق".

المنفذ لأنه يمارس على الأخير تحولات الفاعل الجهاتي.[1] والسؤال الذي ينبغي الإجابة عنه "من هو المرسل" في الروايات؟.

"المرسل" في الروايات هو" الزمانية" بما تمثله من ذاكرة شخصية وجمعية للفواعل و"تاريخ" سياسي واجتماعي للجنوب وللعراق بصورة عامة، التاريخ بوصفه خطاباً سلطوياً، والسلطة بوصفها أنساقاً للمنع والإكراهات والهيمنة "الخطاب ليس فقط ما يترجم الصراعات وأنظمة السيطرة لكنه ما نصارع من أجله وما نصارع به وهو السلطة التي نحاول الإستيلاء عليها"[٢].

الإرسالية السردية تبدأ من التاريخ ممثلاً "بالسلطة السياسية" والتي تمثل "الآخر المستبد" ومن ثم "السلطة الاجتماعية والدينية" الممثلة للأنا التسلطية بعدها تمارس تلك السلطات تأثيرها على الذاكرة الفردية والجمعية للجنوبيين وعلاقتها بالأفقين الزماني وبالفضاء الاجتماعي "الجغرافي"[٣]، استناداً على ذلك تعدّ "السلطة" هي "الفاعل الرئيسي" في الرواية الجنوبية.

٢- فاعل الإنجاز أو ما يعرف بدور "البطل" وفي حالات يكون بطلاً ضدياً، وقد ظهر في الجداول الواردة، أنَّ فواعل الإنجاز ثلاث فئات، الفئة الأولى تمثل الآخر "الغريب" المسيطر مجسداً للسلطة الحاكمة أو المحتلة، في البرامج ٦،٣،١ الفئة الثانية تمثل جنوبيين يمثلون سلطة الآخر وهيمنته، كما في البرامج ٢،٥،٨ أو السلطة الاجتماعية والدينية "الروايات التي لم تذكر برامجها" من الممكن عدّ أدوار شيوخ العشائر ورجال الدين ضمن هذه الفئة.

---

[١] ينظر المصدرنفسه،٦٣، الأفعال الجهاتية من مثل" إرادة الفعل، قدرة الفعل"

[٢] التاريخ والحقية لدى ميشيل فوكو، السيد ولد اباه،١٧٥.

[٣] يقول "ادوارد سعيد" في كتاب " لثقافة والامبريالية"، بت،كمال أبو ديب "إنَّ الاشكالية المركزية بالنسبة للوكاش في عمله الرئيسي التاريخ والوعي الطبقي هي الزمانية، أما بالنسبة لغرامشي فإن التاريخ الاجتماعي والواقع، يدركان في إطار معطيات جغرافية، فالزمان والجغرافيا متلازمان في الإدراك " /١١٦.

إن المعيار الكمّي للعينات المدروسة "المجدولة وغير المجدولة" يعطي الأولوية للآخر وللفواعل الممثلة للسلطة في تصدر الفعل الإنجازي، وبذلك تمارس "السلطة" تاريخاً وشخصيات هيمنتها الدلالية على سيرورة الحالات والتحولات.

أما الفاعل الجنوبي فهو غالباً "بطل ضد" لايمتلك من مواصفات البطولة شيئاً، أما الأطروحة التقليدية عن البطل المولود من رحم الأساطير الممثل "للشخصية الحرة المعارضة لانحدار الانسان، المتمسكة بالقيم المثالية"[1] يكاد أن يكون مختفياً في الرواية الجنوبية.

٣- الكلام عن "فواعل الحالة" وعلاقتهم بالموضوع الذين هم في حالة "وصلة أو فصلة" معه يستتبع الكلام عن "المصداقية" وهي مسألة مفصلية في التعرف على كينونة الذات.

لقد حدّد "غريماس" حالتين لمصداقية فاعل الحالة، الأولى حالة فاعل توضع أمام هيئة قادرة على تأويلها وتسمى "حالة التجلي أو الكينونة" والثانية: حالة فاعل محددة في المحكي بعيداً عن الهيئة التأويلية تسمى "حالة محايثة أو الظاهر"[2].

وبين محوري الظاهر والكينونة بين الإيجاب والسلب تحدد نسبة الصدق أو الباطل صفة للفاعل وبينهما توضع حالات "للسر" أو "للزيف".

فواعل الحالة الجنوبيون والذين يمثلون غالباً الرواة والشخصيات الواصلة بهم، يعيشون حالة من الفصام الدائم مع موضوع الحالة "السلطة"، فهذه الشخصيات تستبطن خلاف ما تتصرف، مما يسبب إرباكاً في رصد علاقة الفاعل بالموضوع وتثبيت جداول التحول.

---

[1] معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني/٣٤.

[2] ينظر الكتاب نفسه/٧٥.

ففي الجداول "١، ٢، ٥، ٦" الفواعل في حالة اتصال قسري مع "الآخر، السلطة" على مستوى الفعل وانفصال على مستوى الشعور فهم على مستوى الخطاب "المحايثة" في حالة "اتصال" وعلى مستوى التأويل "الكينونة" في حالة "انفصال"، هذه الازدواجية قد حجمت منظومة التحول للذات، فلم يكن هنالك تحول منضبط إلا في حالة "٣"، وفي الحالة "٦" كان التحول ارتدادياً سلبياً، أما تحولات الهروب نحو "التلال الآثارية" في الجداول "٤، ٥" فهي لا تعدّ تحولات في علاقة الفاعل مع الموضوع وإنما هي تحولات خطابية "ميتا سردية" وليست فعلية، فهي تحاول أن تقدم صورة استعارية للمكان الجنوبي المقفر والمعادي، أي نقل أثر التحول الذي تمارسه السلطة من الذات إلى المكان في عملية استبدالية تعبر عن عمق العلاقة بين الإثنين وعن حالة اليأس المطبقة التي تحياها الفواعل.

وقد وضحت ازدواجية الفواعل في البرنامج السردي المعنون "برنامج سردي لانتهازية المثقف" حيث يظهر بوضوح الخلل في مصداقية الذات في علاقتها بالموضوع.

ومع أن الدراسة الدلالية تشدد على تطابق حالات المصداقية كونها علاقات داخل المحكي وليست أحكاماً مفروضة من الخارج إلا أن ازدواجية الفاعل الجنوبي وعدم مصداقيته في المحكي نجد أنها موصولة بالأفكار التي طرحها عالم الإجتماع "علي الوردي" عن الشخصية العراقية التي لا تستقر ولا تعرف ماذا تريد[1]، فالأبعاد المرجعية للذات تجد تمثيلها في الخطاب الأدبي.

---

[1] يقول الدكتور الوردي "إن العراقي سامحه الله، أكثر من غيره هياماً بالمثل العليا ودعوة إليها في خطاباته وكتاباته ولكنه في نفس الوقت من أكثر الناس انحرافاً عن هذه المثل في واقع حياته"، شخصية الفرد العراقي/٣٦.

وعند الأخذ باراء "جاك فونتاني" عن الانفعال الذي يسبق المعرفة ويتوسط بين الذات وفعلها[1]، فمن الممكن القول إن "هوى" السلطة والرغبة فيها باعتماد ما هو مترسب في الوعي من تقديس سلطة الأب يجعل من الفاعل متماهياً معها في السلوك ومناهضاً لها في التفكير.

٤- في أصل التنظير "لسيرورة البرامج السردية" ضمن دوائر الحالات والتحولات، تنتقل "ذوات الحالة إلى مستوى فاعل الانجاز باكتسابها العامل الجهاتي مثل الإرادة، الكفاءة المقدرة، وبذلك تصبح لحركية الفواعل دينامية في البرامج السردية، لكن الحالات والتحولات في الرواية الجنوبية عموما منقسمة إلى فاعلين متضادين "الأنا والاخر"، "الذات والسلطة" سواء أكان الآخر شخصية أو مفهوماً وبينما تكون "الأنا" الجنوبية عاطلة فعلياً وهذا ما بدا واضحاً في حقل التحول الخاص بذوات الحالة بالمقابل يكون الآخر "المرسل" مقتدراً ذا كفاءة في التحول وإرادة الإنجاز.

٥- بما أن المرسل والمرسل إليه في الروايات ضدان فتظهر عمليات الإقناع على أنها إكراهات أو ضغوط تمارس على المرسل إليه لحمله على الخضوع، ومثلما يتضح في البرامج السردية "١،٥، ٦، ٨" فإن فعلي الكفاءة والأداء متعلقان بالآخر أو بالجنوبي الممثل للسلطة بينما في البرامج "٢ ،٣ ، ٧ ،٩" أدت الذوات أداءً افتقد القدرة والإرادة.

٦- ولذلك جاءت مرحلة الإعتراف أو "الجزاء" والتي تقرر فيها المصداقية وتقيّم فيها الأداءات تعبيراً عن الهزيمة والفشل وربما المحو للذات الجنوبية.

---

[1] يتحدث "جاك فونتاني" عن مفهوم "التمفصل" بين الذات الابستمولوجية باعتبارها شرطاً مسبقاً وبين المسار المسند للذات السردية "المحتمل والمحين والمتحقق "من خلال توسط الأهواء، ينظر سيمياء الأهواء: جاك فونتاني، غريماس، ت:سعيد بنكراد/٥٣.

يحيل الدور الموضوعاتي العامل إلى مقولات سايكلوجية مثل "الزوجة الخائنة، المنافق" واجتماعية مثل "المعلم، المحامي" ويسمح بتحديد الشخصية على مستوى المضمون، وتقارب الموضوعاتية الأدوار الأكثر عمومية مثل "الجنس، الإيديولوجية أو المال".

أما إذا كان المحور ذو صلة بالأصل الجغرافي تكون الأدوار الموضوعاتية هي أدوار الغريب، والمواطن الأصلي، والدخيل"[1].

يعد "غريماس" الأدوار الموضوعاتية جزءاً من المكون الخطابي الذي يجب أن تلي دراسته المكون السردي فيقول في ذلك "البنى السردية داخل النصوص هي التي تتكفل بالمضامين التي تقدمها اللغة وتنظمها بينما التحليل الخطابي يصف حالة هذه المضامين".[2]

يهتم المكوّن الخطابي بدراسة الجانب التصويري "الوصفي" غير المستثمر في الدراسة العاملية وكليهما "السردي والخطابي" يندرجان ضمن بناء الشكل السيميائي للمضمون.[3]

تتوقف الدلالة السردية في الجزء الأكبر منها على الترابطات بين الأدوار العاملية والأدوار الثيماتية فالفاعل لابد أن يكون مضطلعاً على الأقل بدور عاملي

---

[1] شعرية الرواية/١١٨.

[2] التحليل السيميائي للنصوص/١٢٠.

[3] ينظر المصدر نفسه، المكون الخطابي/١٢٥.

وبدور ثيماتي، فإذا كان الدور العاملي ضامناً للمحكي، فإن الدور الثيماتي يسمح بنقل المعنى والقيم[1].

الكلام عن الأدوار الموضوعاتية يلقي الضوء على توسط حالات الجسد "إذ ركزت الأبحاث السيميوطيقية الأخيرة جهودها على تبيان خصائص الخطاب على المستوى الحسّي والإنفعالي والتعبيري لمعرفة العلاقة الموجودة بين الذات وتمثيل العالم عبر واسطة الجسد"[2].

أولاً: الأدوار الجندرية

تومئ كلمة "جنس" إلى التقسيم البيولوجي بين الذكر والأنثى، بينما يحدد النوع "gender" التقسيمات الموازية وغير المتكافئة اجتماعياً بين الرجال والنساء[3].

وقد يتجاوز مصطلح النوع الهوية الفردية للفروق بين الجنسين ليشمل المستوى الرمزي للثقافة في تحديد الأدوار النمطية للرجولة والأنوثة في مجتمع محدد، والفروق في أنظمة القوة وعلاقتها بالتشكيل الإجتماعي للجنسين.

وقد عملت الاتجاهات النسوية على منح أولوية للنوع على حساب الجنس بناءً على دعوتها لإلغاء الفروق بين الجنسين وتحقيق المساواة، فالأكثر دقة "القول أنَّ الجنس هو نتاج النوع، وأنَّ الإشارات الثقافية للنوع هي التي تخلق الفكرة بأن هنالك جنساً بيولوجياً أصيلا".[4]

"فرويد" أول من رسّخ تداخل الموضوع الجنسي مع الأنماط الثقافية تحت مقولة: "المرأة والرجل يصنعان في الثقافة"، ونظريته في التحليل النفسي قد وضعت

---

[1] ينظر معجم المصطلحات السردية/٨٧.

[2] سيميوطيقا الذات بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي/١٠.

[3] ينظر موسوعة علم الاجتماع/١٠٩.

[4] سيموطيقا الذات بين النظرية والتطبيق/٢٢.

الأرضية لطروحات سيادة الذكور ودونية الإناث، في ذلك تقول ميليت "إن نظريات فرويد أنزلت الثقافة إلى منزلة الطبيعة، والإجتماعي إلى منزلة البيولوجي وبتبعات مدمرة ".[1]

ليس من دافع التحيز للأقوى أو اعتباره الجنس الأصل وإنما لاستحواذه على النصيب الأوفر من الخطاب السردي، هذا ما يبرر بداية التحليل الجندري بالذكورة.

أ- الذكورة:

تؤطر الروايات وجهة النظر الذكورية للوقائع والأحداث والشخصيات بواسطة المؤلف "الرجل" والدور الذي يوكله لإبلاغ المحكي "الراوي" ومن ثم الشخصيات الرئيسة وهي الأخرى ذكورية، وذلك شيء طبيعي لامتلاك الرجل في مجتمعات الجنوب لجميع مصادر القوة الفكرية والإبداعية ومنها "الكتابة".

وعند دراسة الأدوار التي اضطلع بها الرجل ودورها في تحديد الأطر النفسية والإجتماعية للشخصية، نميز ثلاثة أدوار رئيسة هي:

١- العنيف والمعنّف:

يعدّ العنف الموجه ضدّ الآخر بشقّيه الجسدي والروحي من أعقد السلوكيات التي يمارسها بنو البشر والتي صعب على علماء النفس والاجتماع الإحاطة والتثبت من أبعادها الغائرة في الذات الإنسانية، فقد اختلفوا في تحديد دوافعه، هل هو سلوك فطري أم مكتسب؟ وطبيعته الاجتماعية، هل تفرضه أدوار جندرية أو تاريخية وثقافية محددة؟. وقد أرجع المتخصصون تقصي بعض تفسيراته الرمزية إلى "الأساطير والمعايير والقيم الاجتماعية "[2].

---

[1] الجنسانية/١٧٥، القول لكيت ميليت في كتابها "السياسة الجنسية".

[2] الأنماط الثقافية للعنف/بربارا ويتمر، ت: ممدوح يوسف عمران/٤.

والسلوك العنفي في أبسط تعريفاته "انتهاك للشخصية بمعنى أنه تعدّ على الآخر أو إنكاره أو تجاهله مادياً أو روحياً، فأي سلوك شخصي أو مؤسساتي يتّسم بطابع تدميري مادي واضح ضد آخر يعدّ عملاً عنيفاً "[1]، وقد تبدو بعض دوافعه النفسية فطرية لكنه يخرج عن السيطرة عندما تعززه عوامل اجتماعية ويصبح تدميرياً حين يغدو مؤسساتياً إذ تنتهك السلطتان الاجتماعية والسياسية هوية الأشخاص الذين تحكمهم، وقد يرتد إلى الذات تعذيباً أو انتحاراً عند اليأس.

يرجع السلوك العنفي إلى عنصر الذكورة، يقول "فرويد" في ذلك "إنّ الرجال ليسوا مخلوقات لطيفة تريد أن يحبها الآخرون، بل إنهم يمتلكون قسطاً كبيراً من العدوانية"[2] بالإضافة إلى نظرية "سيادة القضيب" التي يفسّر في ضوئها التحليل النفسي مراحل الليبدو[3].

من هذا المنطلق لتفسير العنف يتحدد المدخل للأدوار الذكورية في الرواية بوصفها أدواراً "أبوية" كرّست العنف الموجه ضدّ الآخر وساهمت في التقييم السيء لصورة الذات الذكورية في المحصلة النهائية للخطاب المحكي.

قاربت رواية "موت الأب" عقدة الأب في المجتمع الجنوبي والعراقي بشكل عام، تعود ممارسة السلوك العنفي للأب والد البطل المختفي "إسماعيل" إذ يوصل الدور العنفي بمرجعيته الثقافية والدينية إلى أب الأنبياء "ابراهيم" الذي تستعاد قصته بأبعادها التناصية "الرمزية" في رغبة قتل الإبن!. وقد ترجع بأبعادها التأويلية الأعمق إلى صورة "الإله" الأب القاهر والمتحكم؟. ويلعب جسد المرأة دور الوسيط

---

[1] نفسه/٤.

[2] نفسه/١٣.

[3] يشير الليبدو إلى القوة التي تتظاهر بها الغريزة الجنسية مثلما يشير الجوع إلى القوة التي تتظاهر بها غريزة امتصاص الغذاء، وتتضمن نظرية "سيادة القضيب" إحساس المرأة بالدونية عندما تكتشف افتقارها لعضو الطاقة والتأثير الجنسي فتتولد لديها نتيجة لذلك "عقدة الخصاء"، ينظر سيكلوجية الأنثى، لوسي ايريغاري، ت:علي اسعد(٢٧٤٤).

الدائم في تأجيج علاقة الكراهية بين الأب والإبن، تلك العلاقة التي طرحتها كلاسيكيات الأدب في "أوديب ملكا" لسوفوكليس و"هاملت" لشكسبير.

يسير الإبن في النهاية على خطى الأب المتسلط والعنيف ويلعب ذات الدور في سلسلة غير متناهية من القتل والتدمير، ومن ثم تستشرف الرواية التاريخ السياسي المعاصر للعراق لتؤكد أن موت الأب "الحاكم" جسدياً وزمنياً لا تعني نفاذ دوره فكراً وثقافة وسلوكاً في وعي الإنسان.

قدمت الروايات العنف السياسي والاجتماعي بوصفه القدر المحتوم على الجنوبيين يمارسونه على بعضهم البعض ويمارسه الآخر ضدهم، تبدأ دوامة العنف من الطفولة بالضرب والإيذاء[1]، ومن الذين تعرضوا للضرب في طفولتهم سليم مطر، المعلم، الشروكي.

يأتي العنف الجسدي من جانب الأم أحياناً التي تتبنى دور الأب بناءً على المؤثر القيمي والثقافي في المجتمع الذي يعيد ترسيخ الأدوار النمطية، وقد يصل الإيذاء الجسدي عند الأم السوداء إلى درجة تشويه الإبن "فهو مذ كان صغيراً، كانت أمه ترش دقيقاً كالتراب في موقيه، حتى صارتا كالدم ،كعيني الحصان الميت"[2]، هكذا يكون العنف ضد الأطفال السود مزدوجاً من الأبوين، ومن المجتمع الذي يزدري لونهم ورائحتهم وشكلهم ويطلق عليهم لقب "العبد" أو"الصخل"، وأحياناً كثيرة يأخذ شكل الفعل الجنسي كالذي حدث "لوداد".

تتعرض الشخصية الجنوبية في المراهقة لإكراهات أخرى من قبل الأب، منها إجباره على اعتناق الإيديولوجيا الحزبية والتطبع بالطابع القيمي والأخلاقي للأب، هذا ما برز واضحاً في شخصية الأب الحزبي "قاسم جبر" المتسلط والعنيف

---

[1] ورد في مبحث الصورة نماذج لعنف الاباء في الروايات المذكورة.

[2] يا كوكتي/٤١.

والمحب للمال قد ترك أعمق الأثر في مشاعر وسلوك الإبن "لقد كان يكره أباه وعندما قرأ الأخوة كارامازوف سخر من إيفان لشعوره بالذنب بعد مقتل أبيه"[1]، وقد دفعت عقدة كراهية الأب بالأبناء "نديم وعدنان" إلى ممارسة العنف المضاد المتمثل بالعلاقة الجنسية التي مارساها مع زوجة الأب.

بعد سلطة الأب البيولوجي تأتي سلطة شيخ العشيرة وعنفه ضد الفلاحين كالدور الذي لعبه الشيوخ في "الصليب" و"الغبش" و"حجاب العروس"، في "الغبش" هنالك صورة قاتمة لعنف شيخ العشيرة وعدم مبالاته بمشاعر أبناء قبيلته "رغبة الشيخ في الضحك والذي أمر بعض عبيده بأن يطرحوا سدخان أرضاً ويكشفوا عن عورته"[2].

هنالك سلطة "رجل الدين" إذا كان جاهلاً فقد توجه هذه السلطة الناس نحو أداء الفروض بالإكراه وتسوق العامة نحو الإقتتال والعنف باسم الدين والطائفة ومثلها شخصية رمضان.

يكون العنف في مرحلته القصوى ممثلاً بالنظام السياسي الدموي أو من ينوب عنه من الشخصيات والتي تعدّ بمثابة يده وأدواته، ولم تستثن الروايات التي عالجت حقب تاريخية مختلفة من تاريخ الجنوب أية حقبة من ممارسة العنف والإقصاء والتهميش ضد الجنوبي منذ الحكم العثماني مروراً بالإحتلال البريطاني وثورة العشرين ومن بعدها في الحكم الملكي وصولاً إلى الحكم الجمهوري بعد ١٩٦٣ وقد كان الأكثر همجية وقسوة وظلماً في معاملة الجنوبيين.

في الخمسينات كان السجان "عبد الهادي" أداة السلطة الملكية في تعذيب السجناء وإكراههم على الإعتراف بجرائم لم يرتكبوها، يقول الراوي "إن مهنة الشرطي

---

[1] الرواية/٤٤.

[2] الرواية/١١.

أو السجان في الأربعينات والخمسينات كانت تعدّ من المهن المرغوبة والمرهوبة في المجتمع الجنوبي" كان الحصول على مقعد في الكلية العسكرية أو كلية الشرطة رغبة مسعورة لدى غالب الناس".[1] يلحظ أن هنالك شكل من التماهي الجمعي مع السلوكيات العنفية وإعادة إنتاجها في الأجيال اللاحقة من خلال تشجيع الأبناء على الإنخراط بالمهن ذات الطابع العنفي مثل الأمن والجيش والشرطة، التماهي مع السلوك العنفي يعدّ من أهم علل الشخصية الجنوبية فقد تعكس ظاهرة التماهي مع المعتدي عدواً أساسياً ضد الذات من خلال أعمال تحوّل ذاتي وتقييم ذاتي معاد، تعطي إحساساً خادعاً بالسيطرة [2]. هذا التماهي يعيد تكرار دوامة العنف.

"علي الحمداني، يوسف بن هلال، عذاب صبر، شيماء، عمار، صبيحة، وئام، علي، عدنان، عبد الحسن، زهران، صابر" وعشرات الشخصيات الأخرى من ضحايا العنف الممنهج ضد السياسيين منذ أربعينات القرن الماضي وحتى السبعينات منه.

أما روايات الحرب الثمانينية فقد قدمت شخصيات الجنود وهي تتلظى بنيران الموت وتحيل الجسد الجنوبي إلى أشلاء. وقد كان الجندي "محمود" أنموذجاً صارخاً لمستوى التشبع بممارسات العنف في الحرب "كان يحكي لزميله نكتة ويضحك وهو يبتر ساقين ممزقتين بسبب لغم".[3]

شخصية "صدام" وصفت بأنها "آدم البلاد"[4]، وبأنها المسؤولة عن جميع ممارسات العنف والقهر ضد الشعب "ليس هناك إلا سادياً واحداً في العراق، هو

---

(1) الرواية/٧٨.

(2) الأنماط الثقافية للعنف/٣٧.

(3) ملوك الرمال/٥٨.

(4) تل اللحم/٤٢.

من صنع هذه الحرب، والذي لم يعتقد ذات يوم بأنه يستطيع قتل شخصٍ في حياته، فإنه على دراية بأنه على استعداد لأن يفعل نلك الآن".[١]

٢- المثلية:

المثلية شكل من الإنحراف أو الشذوذ الجنسي تمثل الشق الآخر "للجنسية الغيرية" السوية وهما الموضوعان الأساس" للجنسانية" أوعلم الجنس "sexology" وهو علم اختص بدراسة السلوك الشبقي للجنسين ودوره في تنميط الهويات الإيروتيكية الأساسية للوجود الإنساني، وقد طور منذ نشأته في ستينات القرن التاسع عشر نظاماً وصفياً لتصنيف الأنماط الجنسية للشخص الثنائي الجنس، الغيري الجنس، المثلي الجنس وأشكال الرغبة الجنسية مثل الفتشية والمازوخية والسادية.[٢]

وإذ استمر الجدل بين علماء الغرب منذ نشأة هذا العلم ولحدّ الآن، عن الممارسة الجنسية المثلية هل تعدّ سلوكاً سوياً يتفق مع الصحة الجسدية والعقلية؟، أم هي شكل من أشكال الشذوذ النفسي والجسدي المضاد للطبيعة الإنسانية[٣]، ويثبت كل مختص حجته في تأييد هذه الوجهة أو تلك.

ثقافة الجنوب "الإسلامية" تعدّ المثلية من السلوكيات المحرّمة على الإنسان فقد ذمّ "القرآن الكريم" فاعليها وتوعدهم بأقسى العقاب لأنهم يحرفون قانون السماء الذي أباح الاتصال ما بين الجنسين المختلفين ضمانة وحفاظاً على النوع، لذلك فإن مناقشة مسألة المثلية ضمن المجتمعات المعتدة بثقافتها الدينية يختلف عن الطرح

---

[١] الحرب في حي الطرب/٣٧، ورد في الرواية "قتل شخصاً" والأصح "قتل شخص".

[٢] ينظر الجنسانية، جوزيف بريستو ت:عدنان حسن/١٢٩.

[٣] من أبرز المنظرين للجنسانية العالم الألماني "إيفان بلوخ" وهو يقيم تمييزاً واضحاً بين ما يدعوه الحب الأورانسي وهم أشخاص يحبون أفراداً من جنسهم بأسلوب الإله اورانوس وأولئك الذي يمرون بانجذاب الى الجنس المغاير يطلق عليهم الديونسي تيمنا بالربة ديونة، الجنسانية/٤٢.

الجنساني في المجتمعات غير الدينية، فالوعي الديني يمارس ضغطه على المؤلف والنص والمتلقي في تناول الظاهرة وتفسيرها.

وقبل التطرق لموضوعة "المثلية" من الممكن الإلمام بمجمل الأدوار الجنسية الذكورية المتناولة في الروايات وأثرها في تشكيل الهوية الجنسية المثلية.

عديدة هي الروايات التي تطرقت للسلوك الجنسي في مرحلة الطفولة، وقد تناولت ظاهرة تلصص الأطفال على المواقعة الجنسية بين الأبوين وأثر ذلك التلصص على تكوين صورة واضحة لدور الجنسين في الحياة، وموقع الأعضاء التناسلية في تشكيل ذلك الدور، من مشاهد التلصص تلك: "ضحك أبوه وأمره ذلك اليوم بالخروج للعب، ثم ليختفي مع والدته في الغرفة، لم يذهب إنما ظل مسمراً في مكانه وقد أخرج قضيبه ليعاينه، ومن الغرفة سمع صوت أمه، وهي تصرخ"[1].

المثال الآخر "رغبة مليئة بالانغماس لا بالحذر فالصوت لم يكن آدمياً بل هو خليط من تأوهات قصيرة ملتاعة متقطعة، كان يريد الإنفراد بمتعته، أن يتركها وحيدة على رصيف محطته الفارغ المهجور"[2]. يتركز الإهتمام على العضو الذكري لكونه يمثل الأصل الطبيعي وعامل القوة وفاعل الجنس في التواصل، بالإضافة الى غياب دور الثقافة الجنسية في البيت أو المؤسسات التعليمية في التوعية الجنسية للأطفال، وتعرض الزوجة للعنف اليومي من قبل الأب كل ذلك يجعل ذهن الطفل يستغرق كلياً في "الرمز القضيبي الأبوي"، في المثالين السابقين هل أثّر التلصص في تثبيت الأدوار الجنسية للشخصيتين؟. في المثال الأول لم يصبح "عبد الحسن بدر" مثلياً عند النضج، فقد تصبح الرغبات الجنسية للصبي فيما يتعلق بأمه أكثر شدة ويدرك أبوه بوصفه عائقاً أمامها ومن هذا تنشأ عقدة أوديب، ثم يتّخذ

---

(1) الحرب في حي الطرب/١٢٣.

(2) موت الأب/٢١.

تماهيه مع أبيه لوناً عدائياً لكي يأخذ مكانه، ثم يجري استبدال لصورة الأم بالنساء الأخريات عند التعلق بالجنس الآخر وذلك في نمو الغريزة الجنسية السوية، أما في المثال الثاني فقد تمّ اختيار الأب موضوعاً للرغبة "نقر بصيغة التفريق بين التماهي بالأب واختيار الأب موضوعاً للرغبة، في الحالة الأولى يكون أب المرء ما يجب هو أن يكون، وفي الحالة الثانية يكون أب المرء ما يود أن يملك"[1].

إن انحراف الطاقة الجنسية من الغريزة الطبيعية إلى موضوع الأب بما يمثله من قوة وتسلط يؤدي بالطفل إلى السلوك المثلي عند النضج، وكلما كان الأب قاسياً والأم خاضعة ومستسلمة وطيّعة وهي الحالة الشائعة في الجنوب يكون الذكور ذوو استعدادات مثلية واضحة.

يشكل "الاستمناء" موضوعاً آخر لاكتشاف طاقة الليبدو في مرحلة لاحقة، وهو تمظهر فيزولوجي طبيعي إلا أنه يصبح مرضياً ويسبب الوهن العصبي عند الإفراط والإستغراق، "سلمان العبد" و " وداد أبو سمرة" اللذان ينتميان إلى أدنى السلم الإجتماعي الطبقي الجنوبي مستغرقان بنشوة التعويض، تلك الممارسة أوصلت الأول إلى العجز الجنسي "فاضت عصارة جسده، انبثق منيه كشروق الشمس، حلم لذيذ ورعشة هدّت أعصابه، قلّصت عضلاته، غابت الصور عاد العالم دغلياً، تسوره الغرائب والأسئلة"[2]، أما وداد أوصلته ممارساته الشاذة إلى هاوية بدون قرار، فإضافةً إلى إدمانه العادة السرية، فقد بلغ رعشته الأولى مع القطط، لذلك كان جسده مشرعاً على الإنتهاك والإغتصاب والمثلية. فشخصية وداد الساكنة في دربونة العبيد والمنتهكة اجتماعياً بالفقر والتهميش والإقصاء والمنخورة جسدياً بفعل

---

[1] الجنسانية/١٦٣، لابد من الاشارة إلى أن التلصص لا يعد الشكل الوحيد لاكتشاف طاقة الليبدو عند الطفل، فبعد سن العاشرة تكون متعلقات الموضوع الجنسي محرضاً على الانتباه وهذا ما أشارت له رواية "خلف السدة".

[2] يا كوكتي/١٩٦، في الصفحة ٢٤٦، يذكر السارد على لسان الممرضة "أنه عديم النفع، ولن ينكحني" تأكيداً على عجزه الجنسي.

الممارسات الشاذة ما كان لها أن ترفض إغراء الممارسة المثلية مع النخبوي الستيني "رمزي" الذي انتهكت طفولته هو الآخر من قبل عائلته الارستقراطية، فقد كان عمه المسؤول عنه يمارس معه الشذوذ بانتظام طوال فترة طفولته الأولى وحتى صباه، فتحددت هويته الجنسية في المثلية .

في الحرب وحين يفتقر الجنود لإفراغ طاقاتهم الجنسية بالطريقة السوية مع نسائهم يلجأ الكثير منهم للمثلية كسلوك تعويضي عن الحرمان والكبت والخوف على الجبهات، وتلك كانت حالة "سلام وجلال"[1].

ذكرت بعض الروايات شيوع ظاهرة التحرش الجنسي بالأطفال والصبيان أثناء عملهم اليومي في "شروكية" أو في دور السينما، فقد وصف سليم مطر في سيرته وقوع الصبيان في براثن التحرش وربما الإغتصاب من قبل الجماعات اللواطية التي تنشط في صالات السينما وأماكن اللهو كالحدائق والمتنزهات. بعض المثليين يكنّون بصفة تعود لسلوكهم مثل "محمود الطباق".[2]

ذكرت رواية "تل اللحم" إقبال العراقيين بعامة على الممارسات الجنسية الشاذة "لم نتحدث لا أنا ولاهي، حتى من طرف النكتة، عن أمور لها علاقة بالجنس بالأخص ممارسته عن طريق المؤخرة، الموضوع المحبّب لدى سكان هذه البلاد"[3].

يقول "عدنان فلسفة" إن الشذوذ وانحراف الغريزة في المجتمع نتيجة طبيعية لتنميط العلاقة بين الجنسين وإحاطتها بأسوار المحرمات الدينية والإجتماعية التي تمنع الرجل والمرأة من بلوغ نشوة اللقاء، لذلك يكون الإنحراف بجميع أشكاله البغاء، العادة السرية، المثلية سبيلاً أوفر للذّة من الممارسة السوية هنا حرام في حرام،

---

[1] الحرب في حي الطرب/٨.

[2] يا كوكتي/١٠٥، وفي"اعترافات رجل لا يستحي"/٦٩.

[3] تل اللحم/٢١٠، في صفحة٨٧.

مصيبة بل كارثة حقيقية في تعطل غريزة ربانية وطبيعية تمتلكها حتى الكائنات ذات الخلية الواحدة، أما الغلمان فهم نعمة،لا يشك بمعاشرتهم.(١)

"سلام، جلال، عادل بيكاسو ، محمود الطباق، رمزي، وداد، عدنان فلسفة"، شخصيات ذكورية مثلية كل منهم له قصته والأسباب التي دعته للسلوك الشاذ.

٣- المازوخية والتسلطية:

إن العنف الذي يمارس ضد الجسد الجنوبي يحرّف مسار الطبيعة السوية نحو المثلية من ناحية ويجعل من الأجساد طيعة ومستسلمة تجاه الأقوى وانتهاكية وقاسية تجاه الأضعف من جهة أخرى. لذلك فإن الجسد الذكوري في تعامله مع الآخر موضوعاً للرغبة إما أن يكون مازوخياً وهو "انحراف جنسي يتلذذ فيه المرء بما ينزل به من الألم، والمازوخية قلب للسادية وهي توحد وتعين بالشريك السادي".(٢)

والتسلطية هي الوجه الآخر للمازوخية "نمط من أنماط الشخصية يتّسم بالامتثال المتطرّف والخضوع للسلطة، والجمود والتكبر تجاه أولئك الذين يعتبرونهم ذوي مرتبة أدنى".(٣)، إن السمة التسلطية للشخصية تعدّ سلوكاً جنسانياً ونفسياً في الوقت ذاته "الجسد المتسلط أهم خصائصه تشكله الرغبة بوصفها عوزاً، ينتج عوز الجسد المتسلط خوفاً يوجه شطر الآخرين الذين تتم تصفيتهم بغية التغلب على الخوف"(٤).

---

(١) نيل النجمة/٧٨.

(٢) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، د عبد المنعم الحفني/٤٥٥.

(٣) موسوعة علم الاجتماع/٢٦٨.

(٤) الجسد والنظرية الاجتماعية/١٣٤.

المازوخية التي هي من سلوكيات الإنحراف الجنسي من الممكن الأخذ بجانبها النفسي الذي يعني شعور الذكور بأن أجسادهم عرضة للانتهاك والسيطرة من قبل الآخر مما يسبب لهم شعوراً بعدم الإستقرار والتوازن ويضعف الوازع الأخلاقي لمقاومة الإغواء، فأغلب الشخصيات الذكورية في الروايات صورت ذواتها بأنها أسيرة لإغواء الأنثى، ويصورون أنفسهم بأنهم فريسة التحفيز الجنسي من قبلها لأنها الأكثر شبقاً، "وهاب" يقول بعدما استدرجتني لزيارتها في منزلها إنها تصطادني في زاوية أخرى"[1]، الذكر يعتبر نفسه مستجيباً وليس راغباً في العلاقة الجسدية .

المعلم في "يوم حرق العنقاء" هو أيضاً جسده مذعن وخاضع لإغواء "حنان".

"علي" و"عدنان" اللذان هربا من الجبهة نحو مضارب الغجر في حي الطرب أجسادهم السلبية هي الأخرى تلقت إيعازاً قهرياً بالمضاجعة من قبل الغجريات سرعان ما استجابا له وبانصياع واضح. راوي "تل اللحم" هو الآخر تأخذ علاقته بزوجته توجهاً تسلطياً من قبل الزوجة وإذعانياً من قبله "هجمت على بشفتيها، وكأنها أرادت افتراسي كلّي لحظة واحدة"[2].

أشارت بعض الروايات للدور المازوخي "الإيروتيكي" الذي يعني التلذذ بالألم والتعذيب في العلاقة الجسدية بوصفه مقموعاً نفسياً مترسباً من تجارب الطفولة والخبرات الجنسية السيئة فيها "هي وأنا ننزع ملابسنا، نبقى في اللباس الداخلي فقط، تضربني بحزام خشن وأنا أضربها بحزام نايلون على الظهر".[3]

---

[1] درب الزعفران/٩٠.

[2] الرواية/١٧٦.

[3] تل اللحم/١٢٩.

العلاقة بين "أسيد لوتي" مروض الديكة، مع وجيهة المترجمة اتّخذت شكلاً مازوخياً مع أنهما من طبقتين اجتماعيتين مختلفتين بسبب تعرضهما لتجارب جسدية غير سوية في الطفولة.

"التسلطية" من الأدوار الإجتماعية الأبرز للرجل الجنوبي ناتجة عن دوامة العنف وغياب العدالة والجهل، والنزعة التسلطية في الشخصية تضم أدواراً اجتماعية ونفسية مختلفة تقترن بالسلبية، وغياب السيطرة والتحكم في التعامل مع الظروف والأحداث مثل حبّ الإستحواذ والهيمنة، التسرع والفردية، حدّة الطبع، التشاؤم والرغبة في الإنتقام، عدم القدرة على التواصل، العجرفة والوصولية وتفخيم الذات[1]، تبدو التسلطية واضحة عند الجيل الأول "جيل الآباء" الذين يسيؤون معاملة زوجاتهم وأبنائهم ويخضعون للآخر "الأقوى" شخصاً أو سلطة أو منظومة اجتماعية، مثال ذلك الأب "مطر" يقول الراوي "كان يلومها ويذلّها ويصرخ بها ويشتمها ويضربها حتى العويل والدم، ثم بعد ذلك يصالحها ويداعبها ويغسلها وفي الليل يجعلها تبكي من ألم ولذة".[2] والسجان "عبد الهادي" و"أبو جبار"، والشيوخ "مزاحم الجلبي" و"عبود الإقطاعي".

برز الدور التسلطي عند معتنقي الأحزاب ممثلاً بشخصية "عبد الإله" مدرس اللغة الإنكليزية، الذي قال لطلابه في المرحلة المتوسطة إنه "سيمنح كلّ واحدٍ منا عشر درجات مجانية في مادة اللغة الإنكليزية مقابل إعدام جاسوس يهودي"[3].

"قدوري" و"ليث يحيى" "أبو وفاء"، و"فوزي طاعون" و"مجاشع آل تختة" جميعها شخصيات تذعن للأقوى وتمارس قهرها ضد الأضعف.

---

[1] ينظر شخصية الفرد العراقي، باقر ياسين/١٣٣،٢٣٠، وقد وصف الباحث الشخصية العراقية بالتسلطية وقد ضم تحتها عدة سلوكيات نفسية واجتماعية كالتي ذكرت .

[2] اعترافات رجل لا يستحي/٦٢.

[3] ملائكة الجنوب/٥٩.

أصحاب الرتب العالية في الجيش متسلّطون على من هم أدنى منهم رتبة وخاضعون جداً أمام الأعلى من أمثال "كريم عبد العياس"، نائب الضابط "حميد جادر" و شخصية "الضابط" في الحرب في حي الطرب .

النوازع التسلطية موجهة أحياناً إلى داخل الذات الساردة، يبرز هذا الدور عند الراوي النخبوي، كأن يقول "نحن مجموعة من الأوساخ الساخنة، التي تجمّعت في جوف بركان، وأنا من بقايا تلك الأوساخ"[1].

ب- الأنوثة:

يؤشر خطاب الروايات المدروسة إلى الدور النفسي والإجتماعي التي تضطلع به المرأة وإن كانت أدوار الذكور هي الأكثر تركيزاً وعمقاً. فهنالك ثنائية في المقاربة الجنسانية لكلا الجنسين من الإشارة/الرمز في توصيف الأدوار الأنثوية بمقابل التأويل المعمّق للأدوار الذكورية، اجتهد بعض الروائيين في الإقتراب من عوالم الأنثى ووصفوها وصفاً دقيقاً إلا أن المسافة تبقى فارقة بين الرجل وقدرته على تمثّل الخصوصية الأنثوية الجنسانية وبين وصف الأنثى لذاتها.

١- الأمومة:

لقد حصرت نظرية التحليل النفسي المرأة بيولوجياً وثقافياً بدور الأمومة "إن مهمة المرأة هي أن تعيد إنتاج المجتمع، أما مهمة الرجل فهي أن ينتج تطويرات جديدة"[2]، فالبيولوجيا كانت سبّاقة بتحديد الأدوار الأساسية لكلا الجنسين، وقد

---

(1) تل اللحم/١٥.

(2) الجنسانية/١٠٨.

تلقّف الفكر الذكوري ذلك وأشاعه وهُيّئت المرأة لتقبل كونها كياناً مهمّته الأولى تأمين ديمومة البشرية وليس المحاججة العقلية.

مثلت الأمومة الدور الأول للمرأة في الروايات، ولايشمل هذا الدور الأم فقط وإنما جميع النساء اللواتي تناط بهن أدواراً استعدادية للأمومة أو مماثلة لها مثل الحماية والرعاية وتوفير الأمن والقوت، تندرج تحت هذا الدور كلّ من الزوجات، الجدّات، الأخوات، بنات العمّ، الحبيبات اللواتي لا يمارسن أي دور فاعلي في متن الرواية خارج الوظائف المناطة بالأم.

في مبحث الصورة السابق وردت صورة الأم مناقضة للأب هذا الاختلاف في الدورين بين الأمومة الممثلة للأمن والحماية وبين الأبوة الممثلة للعنف والقسوة والتسلط من الأسباب الرئيسة لعلل وأمراض الشخصيات الجنوبية التي تجد نفسها مقذوفة في عالم منشطر بين عالمين، الضعف والرقّة والإنصياغ البالغ للأم وبين القسوة البالغة عند الأب، ولا يعني اختلاف الأدوار بين الأمومة والأبوة التعارض في الوظيفة، فكلاهما يساهمان في تشييد المجتمع الذكوري الذي يعتبر المرأة كائناً ثانياً أو بالأحرى ناقصاً، ذلك ما أكدّه خطاب الروايات مثل الآتي:

الأم الجنوبية هي من ترغب أن يكون مولودها ذكراً وليس أنثى، وأثناء حملها تستحثّ الجانب الرمزي والأسطوري في التفكير والممارسة لكي تلد ذكراً، وعندما تلد تلجأ إلى بعض الممارسات الغريبة لكي ترقيه من المرض أو الموت، ومنها أكل شحمة الأذن "قالت لها امرأةٌ عابرة إنها إذا أرادت له الحياة عليها أن تأكل قطعة من أذنه، وأمام دهشة سلمان وابنته حليمة اجتزأت الأم قطعة من أذن الصغير وضعتها في لقمة خبز وأكلتها"[1].

---

[1] خلف السدة/٢٤، وفي ذيل النجمة/٤٥، ويضيف الراوي على ما سبق "سيعيش إذا سمي باسم وسخ مهمل".

ذلك ما قامت به "مكيّة الحسن" و"أم الزيدي الصغير" أما "أم مطر"، فقد وهبت طفلها مكرهة لشيخ الصابئة ظنّاً منها أن الأخير أعاده للحياة بعد موته عندما قرأ عليه بعض "التعاويذ".

تعلّم الأم الجنوبية من صغرها في الوقت الذي لم يكن هنالك مدارس لتعليم البنات على أنها كيان إنجابي لا غير، فيكون تفكيرها بدائياً متمركزاً على الحسّية وليس على المنطقية فتبدو مستجيبة لممارسات غريبة، بعض هذه الممارسات مقترنة بالأسطورة والمعتقد الديني "عندما تتعسّر الولادة لدى المرأة تنخى الإمام "احضر يا علي، فيأتيها الإمام يدخل بطنها ويرفس الجنين على ظهره، ويبقى أثر قدم الإمام على ظهر الطفل".[1] الذهنية البدائية للجنوبي هذا ما تطرّقت إليه رواية "مستعمرة المياه" من خلال دور الجدّة، حيث الجانب الأمومي في تشكيل العقل الجنوبي، هذا الجانب الضارب في الجذور الدينية الممتزجة بالأسطورة يكون أحياناً محرضاً على الثورة والمقاومة وركوب الأخطار ومثاله "مردان" وابنه "سامح" فقد واجها وبإيعاز وتحريض من قبل الأم أسطورة "حفيظ" بشجاعة وانتصرا على خوفهما الكامن.

الدور الأمومي في حياة الشخص قد يكون داعية للقنوط واليأس والخوف والإستسلام، كالدور الذي لعبته "بدرية" جدّة "سلمان العبد" برقيها وتعاويذها وسحرها وقسوتها المفرطة، أرادت الأم/الجدة أن تحرّره في النهاية من الشعوذة وتعطيه شارة البدء والخلاص فطلبت منه أن يحرق جثمانها بعد وفاتها لينفض عن ذاته سيطرة الغيبيات والتفكير الحسّي وعندما فعل ذلك اتّهمه القضاء بقتلها وحكم عليه بالإعدام، فكان الموت بالمرصاد بداية ونهاية.

---

[1] اعترافات رجل لايستحي/٩١، واستغاثة المرأة الجنوبية بالإمام علي حين يأتيها المخاض وردت أيضاً في روايتي "خلف السدة" و"ذيل النجمة".

من ممارسات الأم الجنوبية المتواترة والتي تثبّت فيها دور الديمومة والإستمرار للمجتمع الذكوري هو حرصها على الإفتخار والتدليل وأحياناً التقبيل لعضو الذكر وكأنّ هذا العضو من صنعها وهي تفتخر بهذا الإنجاز "عندما لامسته حرارة قبلتها – افيش عنكود عنب"[1].

"بدرية" و"ملاية" و"غريبة" وثلاثتهن سوداوات وقد اختزنن في وعيهن الإقصاء والتهميش ضدّ السود في الجنوب وهن يعكسن ذلك على أبنائهن، ومن ذلك طقوس التعذيب بالسلاسل التي تمارسها "غريبة" باستمرار: "ما الذي يجعلني حراً يا أم؟ أطفأت سيكارتها، ثم شبّت متعلقة، تناولت سلسلتي حديد معلقتين على الجدار، ناولت حلباً وأمسكت بالثانية".[2]

دور الأم في بعض الروايات جاء تكريماً لها لحنوها وحنانها وصبرها، من أهم الأدوار التكريمية للأم الجنوبية دور أم "هارون والي"، فقد كانت الأم هي المحرض للذاكرة لرواية قصة "عماريا" أو"ملائكة الجنوب"، احتفظت في خزنتها بمئة وثلاثة وستين مصوغة ذهبية من زمن "عماريا" الجميل وقد أعطتها لإبنها عند عودته من رحلة المنفى الطويلة، فكان بناء المحكي مشيّداً على تخطيطات تشكيلية متناثرة من بقايا ذاكرة مغترب عددها بعدد مصوغات الأم الذهبية "اختفت نقوش الذهب هذه؟ كلّ شي تغير بعد رحيل الملاك يمّة"[3].

فالدور الفاعلي للأم لا يتمثّل على مستوى المضمون فقط وإنّما البناء أيضاً، فهي المحفّز لرواية القصص، وهي المحرّضة للذاكرة للإشتغال على وجهة فنية محددة.

---

[1] الحرب في حي الطرب/١٢٣، وأيضا في نيل النجمة/٤٥.

[2] الصليب/٧٣.

[3] ملائكة الجنوب/١٣.

من الأدوار النسوية الأخرى التي قاربت أدوار الأم الإجتماعية والنفسية الطباخة "ز" في "كراسة كانون"، "ورقاء" حبيبة الراوي في "سابع أيام الخلق"، "مريم" حبيبة الراوي في "يوم حرق العنقاء"، "أحلام" ابنة عم "حسين علي" في أقصى الجنوب، "كلثوم" ابنة عم "أيوب جبر" في "أيوب"، "حليمة" و"مديحة" أخوات "علي" في "خلف السدة".

تحدثت رواية "الغلامة" عن مرض بيولوجي/جنساني يصيب الشخصية وهو مرض الشعور "بالازدواجية الجنسية"، كيف عاشت البطلة هذا النزوع في ذاتها لكي تكون ذكراً وليس أنثى في ظلّ مجتمع يفرض قانونه الصارم في توزيع الأدوار والوظائف الجنسية، لقد توزّعت نوازعها في التماهي بين الأب تارةً والأم في هويتها المزدوجة، لقد انتقدت وبشدّة الأب وقد رأت فيه مثالاً لتبجّح السلطة الذكورية وادّعائها القوة والغلبة والتفوّق على الأنثى بالإضافة إلى شراهته الجنسية فقد تزوّج عدّة مرّاتٍ من أجل أن ينجب ذكراً.

أما دور الأم فقد كان نمطيّاً متمثّلاً في الرعاية للأطفال ومثلها "عياسة" و"كرجية"، أما أم "صبيحة" فلم تتعاطف مع ميول ابنتها أن تكون ذكراً، بل على العكس كانت تصرّ أن تزيّنها بالحلي الذهبية وتحرص على تطويل شعرها، وقد لخصّت صبيحة شعورها تجاه أبويها بالقول "فلا أبلغت أبي بهزيمة الذكر وأنا وسط أولئك الذكور، ولا كان بوسعي مقابلة أمي إلا بالغفران والرأفة لأنها تكفّلت بموارد أنوثتي لوحدها وحذفت عني التلذذ بكل هذا الذي يرتعد في أوصالي"[١]، نتيجة التربية هزم الذكر داخل ذات البطلة، واحتفظت بدور الأنثى، لكن بقيت دائرة "الإغتلام" تلاحقها وتحاصرها في نوازعها السحاقية، وفي الدور الحزبي الذي لعبته واكتشفت فيه عالم الرجال الشاذّ والمنحرف، فقد كانت تجاربها بمثابة الأنموذج

---

[١] الرواية/١٠٣.

الواضح لمحرقة الجسد الأنثوي الجنوبي إن حاولت المرأة أن تشبّ عن الطوق وتتمرّد على الدور الأمومي النمطي.

٢- البغي:

الأمومة والبغاء دوران نمطيّان كانا مذ خلقت المرأة وهما يختزلان كيانها في جسدها .

يشير المتخصصون أنّ المرأة على استعداد وتحت ظروف معينة أن تتقبل دور البغي وذلك لأن مكامن شهوتها الجنسية غير محددة ولا تتصل بموضوع المواقعة الجنسية بشكل مباشر وبعكس الرجل تماماً "إن البغي التي تعرض جسدها على عشرات الرجال مقابل أجر خاص لا تشعر بأي عاطفة أو لذّة معهم، ولكنها تحتفظ لنفسها بعشيق تغدق عليه حبّها وعطفها"(١).

وفي المجتمعات التي تكبت وتسجن فيها المرأة فإن ممارسة البغاء يكون ردّة فعل تعويضية للمرأة تستطيع من خلاله أن تستذلّ الرجل الذي يقمعها هذا من ناحية ويوفر لها فرصة للتمرّد على القوانين والأعراف الإجتماعية القامعة لها من ناحية أخرى.

لم تتعامل الروايات مع البغي على مستوى واحد بل على مستويات متعددة ومنها:

قدمت روايات "الداخل" أنموذجين للمرأة الجنوبية، المرأة الملاك وهي المرأة المتقبلة لدور الأمومة سواء أكانت أمّاً أو زوجة أو حبيبة، وفي الطرف المقابل هنالك المرأة الشيطان الباغية التي تبيع جسدها أو تجعله مباحاً للتجارب مع الرجال، وهنالك البغي المجازية وهي المرأة القوية أو المتسلطة أو المتحررة،

---

(١) النظرية الجنسية/فرويد، ت:أحمد طلعت/١٢٠.

الدكتور "شجاع العاني" هو أول من طرح هذا الرأي فيما يخص نظرة السارد العراقي للمرأة وطبيعة الأدوار التي يمنحها إياها[1].

في "درب الزعفران" هنالك "تقاب" البغي التي تصطاد الرجال بسنارة جسدها وتتآمر عليهم لصالح أصحاب النفوذ والسلطة ومن ثم تتركهم لحافة الجنون أو اليأس والموت، وتقابلها "سمر" حبيبة الراوي مثال الطهر والبراءة والرقة!.

ومثلها دوري "نجلاء" ابنة الطبقة الأرستقراطية المتعجرفة والتي تنظر لعشيقها الجنوبي بدونية فكانت رمزاً لطبقتها المتسلطة، ونظيرتها "كلثوم" ابنة عمّ الراوي التي ظلّت تحبّ ابن عمها بإخلاص وتنتظر أن يتزوجها إلى أن فاتها قطار الزواج وأصبحت عانساً. دورا "حنان" البغي و"مريم" المرأة الملاك المقدسة "العنقاء".

في وعي السارد الجنوبي دائماً هنالك دور مقبول للمرأة وآخر مرفوض وإن كان الزمن بتطوره والبيئة واشتراطاتها يفرضان تغيير الأدوار؟!.

لكنّ "وهاب" من جهة أخرى يتماهى مع دور الأنثى "البغي" في اللاوعي فهي تمثّل توقه للتمرّد ولكسر دائرة المحرمات التي تخنق غريزته في حالات الوعي يزيح تلك الصورة يرفضها ويقمعها ويهشّمها لأنها تهدّد سلطته الذكورية وتقدم صورة مخالفة للأم التي يقدسها ولذلك فهو يفضّل إعادة انتاج الأم في الخطاب على شكل زوجة أو ابنة عمّ أو حبيبة طاهرة.

نماذج أخرى للبغي في روايات الداخل التسعينية مثل "سارة الحفافة" عشيقة الأب والابن في ذات الوقت، "هاجر" ابنة خال "أمجد" وهي الشابة الجامعية التي تستدرج وبسبب فقرها من إحدى زميلاتها في الجامعة للإيقاع بها في براثن الدعارة، و"مريم" الصحفية التي يبدو عليها الإلتزام والخجل لكنها تعيش علاقاتها الجنسية السرية الخاصة بعيداً عن سلطة الرقابة الإجتماعية.

---

[1] ينظر المرأة في القصة العراقية، شجاع مسلم العاني/٥٧.

في خطابها الميتاسردي ناقشت رواية "موت الأب" العجز الواضح من قبل الروائيين في طرح أدوار المرأة بشكل يلامس عوالم الأنثى بموضوعية، فالصديق الذي يلقبّه الراوي "صاحبي" يخاطب الراوي: "ما قرأته في روايتك غير الكاملة، المرأة فيها كائن يعاني من نقص الحياة"[1].

هذه الجملة "المرأة فيها كائن يعاني من نقص الحياة"، هي بمثابة جملة تفسيرية بليغة في توصيف عدم استطاعة السارد الرجل أن يتمثّل شخصية المرأة بالعمق والدراية التي تجعل منها كائناً فاعلاً يمارس وظائف أخرى غير الأدوار النمطية للمرأة. وهي "جملة ثقافية" فالمرأة في المجتمعات التقليدية وبفعل عوامل التربية والتقاليد والأعراف تبقى كائناً يعاني نقصاً في الحياة.

بالمقابل فإن روايات المنفى التسعينية وفي بحثها عن الطروحات الجديدة والمغايرة، اشتغلت بعمق على قضايا قهر المرأة وربطته بدائرة القهر السياسي التي تحكم الطوق على الإنسان الجنوبي إذا تعاضد معها القهر الإجتماعي والديني. وإن كانت الأدوار التي ظهرت فيها المرأة لا تختلف عن روايات الداخل، فهي قد ظلّت محصورة بين الأمومة والبغي على الأغلب إلا أن التجديد كان في النظر إلى البغي بعين العطف والغفران بعد البحث عن الأسباب التي تدفع الأنثى لهذا السلوك، مثال على ذلك شخصية "غصون العرجاء" وهي المعادل الأنثوي "لسلمان العبد" فكليهما من طبقة اجتماعية مهمّشة وفقيرة بالإضافة إلى أنّ "سلمان" منبوذ بسبب سواد بشرته، و"غصون" منبوذة لعوقها، فأصيب هو بلوثة "الإستمناء"، وأصيبت هي بلوثة "البغي" وقد استنفذت الممارسة روحها وكيانها، وكانت نهايتها القتل على أيد أشقائها في الجريمة المتواترة في مجتمعات الجنوب المسماة "غسل العار".

---

[1] موت الأب/٢٠٢.

"فطيم بي دي" و"معالي" مثّلتا أنموذجاً لمعالجة داء مستشر اسمه "الدعارة"، "افطيم بي دي" الخمسينية دفعها "القهر الإجتماعي" لممارسة المهنة، فقد خافت القتل من أهلها لأنها حملت سفاحاً وعندما هربت من مدينتها الجنوبية النائية "سوق الشيوخ" إلى بغداد لجأت إلى أحد البيوت السيئة وكانت بإدارة "كوكا" التي أجبرتها على العمل وعلّمتها التمرّس بإدارة البغاء.

أما "معالي" فقد نشأت في عصر آخر، عصر انتهاك الجسد الجنوبي وتصفيته في الثمانينات وما بعدها، وليس لهذا الجسد الخيار في أن يرفض أو يتمرد، كان زمانهم، زمان كلّ أولئك الذين حبّلوهنّ"[1]، شخصيات نسوية أخرى طرحت من خلال معاناتها قضايا "مسكوت عنها" في المجتمع، "سراب" الطالبة الجامعية كانت معاناتها متمثلة بفقدان غشاء البكارة قبل الزواج، وقد جاءت هذه القضية في اللبّ من موضوعة "تلّ اللحم" والتي طرحت من زوايا سياسية واجتماعية ونفسية مختلفة، "سمية" الجنوبية التي سكنت بغداد وتريد الإلتحاق بالطبقة المخملية الحاكمة لم تجد حرجاً في الزواج من عقيد في الجيش من قضاء "الشرقاط" يحتقر الجنوبيين ويسخر من كلامهم وسلوكهم[2]، فهذه المرأة باغية هي الأخرى لكن من ناحية أخرى نفسية وأخلاقية.

وفي حقب الإنتهاك الجسدي والفكري دور الرجل يماثل المرأة في الخضوع، يقول الراوي عن نفسه "فلو كان عندي غشاء بكارة لقلت أن علاقتنا تطورت على أساس هذا التضامن"[3].

---

(1) الرواية/٧٨.

(2) في الرواية شخصيات نسوية ليست جنوبية لكن دورها مهم في توجيه خطاب المرأة في الرواية من أمثال الدكتورة "مثال الالوسي" والدكتورة ماري لوكاسترو، و"سهاد مهتدى الصباح" وهو تحريف لاسم الشاعرة الكويتية سعاد الصباح، والمذيعة "امل حسين".

(3) الرواية/٧٨.

هنالك مسألة مهمّة مرّت عليها رواية "تل اللحم" مروراً سريعاً لكن أخرى طرحتها وبقوة "الغلامة" المسألة هي أن العديد من النساء الجامعيات ينتهجن سلوك "البغي" تحت وطأة ظروف محددة؟.

"صبيحة" من المثقفات اللواتي شاركن بالعمل الحزبي في الستينات والسبعينات قد وجدت نفسها بعد خروجها من المعتقل مكتسبة تلقائياً لصفة البغي، بسبب ممارسات السلطة وتعرّضها للإغتصاب داخل السجن، والسبب الأهم يرجع إلى الثقافة الذكورية التي لم تنضج رؤيتها لإمرأة جديدة مختلفة عن المرأة في بداية القرن العشرين، تندرج المثقفة "الطامحة" ضمن لائحة البغي في النظرة الذكورية، فالشكل الجديد للمرأة في السبعينات وما بعدها، إطلالتها، أزياؤها، زينتها، تبرّجها،اختلاطها بدائرة العمل، طموحها في الترقية، تفوقها العلمي، كلّ تلك العوامل تثير استفزاز المجتمع الذكوري ويحاول أن يقدم دفاعاته الصلدة ضدها بأن يدفعها للسلوك السيّء راغبةً كانت أو مكرهة .

طرحت "مطر الله" عدّة نماذج للمرأة البغي مثل "وردة، عفيفة، سعدية" فالرواية منجذبة في جلّ أحداثها إلى شخصية "مهران" الجدلية والتي تعيش عقداً نفسية كثيرة فقد أغوى العديد من النساء وتركهنّ لحافة الإهمال وحتى القتل .

الدور الأهم كان "أم مهران" الشخصية والتي أثّر سلوكها على أطفالها بالإستناد إلى الموروث الشعبي والديني اللذين يعتقدان البغي وابنها لعنة لا تحيط فقط بصاحبها وإنّما تعمّ على من يحيطون به من أشخاص، وربّما لعنة تحيط المكان والتاريخ إذا تبوّأ ابن البغي منصب الحاكم .

٣- أدوار متباينة للمرأة:

في روايات ما بعد التغيير هنالك محاولات لتقديم المرأة بمنظور آخر مختلف وبأدوار بعيدة عن الأدوار النمطية السابقة، إذ حاول بعض الروائيين الشباب إيجاد وعي جديد بدور المرأة وضرورة تقديمها بشكل مغاير فيه من التجديد في الطرح بقدر ما فيه من الإنصاف لذات الأنثى.

الرسامة "نورست" تصحّح أخطاء الثقافة الذكورية، فقد كانت الأنثى الواثقة من ذاتها وإبداعها والمتحضّرة والصادقة ضمن حشد من الشخصيات الذكورية المفتقرة للمصداقية والكفاءة والإرادة، وقد أشار الراوي وهو يطرح العلاقة بين الأم "ملاية" البسيطة وغير المتعلمة ونورست "المثقفة" واللتين جمعتهما صداقة حميمة في فضاء دربونة العبيد، إن المرأة هي مرجع الحكي، وهي رحم الحياة، وهي الحضن الدافئ للإنسانية، فقد اختصّت بجميع الأدوار الجميلة، أما الذكور على العكس تماماً فقد اختصّوا بجميع أدوار القوة والهيمنة والعنف والتسلط، "فتحت من حجرها صندوق السوالف الكبير، في إحدى الليالي عمدت المجنونتان إلى إخصاء قطّ أسود سمين إذ كان يرشّ بوله على منطقة الرواية"[١]، معادلة الذكورة بالقطط السود والأنوثة بالحكايا والسلام والمحبة مثّلت صورة شعرية إيجابية للمرأة في الرواية.

دور "زينب" الطالبة المثقفة والشجاعة والتي أحبّت الراوي الشاب بإخلاص لكنّ ظروف الحرب حالت بينهما. أو أن الجنوبي لم يستطع بعد تقبل الزواج من امرأة كاملة النضج والثقافة، فقد ظلّ الراوي يؤجّل الزواج إلى أن وقعت الحرب.

دور حسناء الأهوار "وردة" مثال النقاء والجمال والشجاعة وتحمّل الصعاب، صبيّة تمثّل عنفوان وجمال الأهوار برغم الفقر والتهميش والظلم .

---

[١] مكنسة الجنة/٦٦.

زوجة أحد الرواة أرادت أن تتبادل الدور مع زوجها بعد التغيير عام ٢٠٠٣ في أن يجلس هو في البيت لرعاية شؤون الأطفال والتنظيف والطبخ وتخرج هي للعمل وجلب المال، ذكرها الراوي سرداً فقط ولم يعطها الفرصة للظهور بوصفها شخصية مكتملة السمات لكنّ مجرد الإشارة إلى إمكانية قلب الأدوار بين المرأة والرجل في المجتمع بناءً على بعض المستجدات الحديثة وتغيير نمط الثقافة تستحق الإنتباه.

قدم "زهران" النساء الغجريات بصورة مخالفة عن الصورة التي قُدّمن بها في روايات أخرى، "فرح، خيرية وسعاد" نظر إليهن الراوي بتقدير واحترام ولم يظهرهن بمشاهد رقص أو إغواء ، وقد تعاطف مع ما يتعرضن له من اضطهاد وتعسّف "كانت خيرية لطيف تردّد قبل قتلها عبر التصريح والتلميح هذه الجمل وهي تغني بسرّية لغة التيدوها المحملة بالكبت والحرمان والألغاز والرموز والتوقع".[١]

دور "ملائكة" فيه مغايرة لأنه يحكي عن معاناة فتاة يهودية ظلمت واضطهدت واضطرت للبس النقاب للخلاص من مطاردة السلطة بعد تهجير الأقليات من الجنوب.

ثانياً: الأدوار الطبقية

يختصّ مفهوم الطبقة بالعلاقة الجدلية التي تجمع المجموعات البشرية بالإنتاج الإقتصادي، فهي تعني ربط الذات بالوظيفة الإجتماعية/ الإقتصادية الضرورية.
يعدّ مفهوم الطبقة من المصطلحات الإشكالية في الدراسات الإجتماعية بالأخصّ في المجتمعات غير الرأسمالية، فمجمل التصورات عن الطبقة ترجع إلى أفكار وتصنيفات "كارل ماركس" وقد خصّ بها المجتمع الأوربي "الرأسمالي"، وقد حاول التعميم على بقية المجتمعات في أن جعل من الطبقة أساس التقسيم الإجتماعي

---

(١) حقول الخاتون/٢٨.

حيث "البنية السفلية تتألف دوماً من وسائل الإنتاج وعلاقات الإنتاج أي تتألف من الملكية والتنظيم التقني للعمل"(١)، وقد حدّد الطبقة بوجود سمات مشتركة بين ملايين الأفراد بالإضافة إلى عنصر الوعي بين الجماعات التي تدرك وحدتها بمعارضتها لطبقات أخرى، فبدون الوعي ينتقض مفهوم الطبقة(٢).

إن التقسيم الماركسي قائم على ثلاث طبقات رئيسة وهي:
الطبقة الأولى: ملّاك قوة العمل وملّاك رأس المال، ويطلق عليهم "البورجوازية".
الطبقة الثانية: الملّاك العقاريين.
الطبقة الثالثة: العمّال المأجورون ويطلق عليهم "البروليتاريا".

لا يوجد تصنيف طبقي في المجتمعات الأخرى مناسب لوضعها الإقتصادي فهي "تعيد إنتاج ملامح عديدة خاصة بالمركز الإمبريالي بل وقد تنظر هذه المجتمعات إلى نفسها تنتمي لهذا المركز، فإنها غالباً ما تسير بخطوط تقسيم داخلي قائم على اختلافات عرقية أو دينية"(٣)، يفهم من ذلك أن مجتمعات الجنوب تمارس عبوراً لمفهوم الطبقة الإقتصادية إلى الحالة العرقية لعدم وجود دراسات تستوعب البحث الدقيق لعلاقة الإنسان برأس المال ووسائل الإنتاج.

ألغى "بورديو" وعي الطبقة حسب المفهوم الماركسي ويفضل عليه إدراك مكانتها الخاصة في الفضاء الإجتماعي والمقصود بهذا المفهوم "الفضاء الإجتماعي هو الحقيقة الأولى والأخيرة بما أنه يفرض التمثلات التي يستطيع الفاعلون الإجتماعيون امتلاكها"(٤).

---

(١) صراع الطبقات/ريمون ارون، ت:عبد الحميد الكاتب/٤٢.
(٢) نفسه/٢٩.
(٣) دراسات ما بعد الكولونيالية/المفاهيم الرئيسية، بيل اشكروفت ومجموعة من المؤلفين، ت أحمد الروبي /٩٨.
(٤) نفسه/٩٧.

لقد انتقد علماء الإجتماع التقسيم الماركسي بسبب مروره من الوجود بالنظرية الطبقية "القرب والتجانس" إلى الوجود بالممارسة "الجماعة المعبأة " فالطبقة في نظره ليست واقع الشيء ما دامت غير معروفة وليس لها دور ثوري مسبق"[1].

ومع أن وجهة نظر "بورديو" قد حرّرت مفهوم الطبقة من الإشتراطات المسبقة وجعلته أكثر انفتاحاً على الفضاء الإجتماعي إلا أنّ التقسيم الثلاثي للمجتمعات إلى طبقات "دنيا، متوسطة، عليا" ما زال مقبولاً في معاينة المجتمعات الخاضعة للمركز الرأسمالي، لذلك عند دراسة "الطبقات الإجتماعية" لمجتمع الجنوب من الممكن الأخذ بالتقسيم السابق مع الأخذ بنظر العناية المسألة الإثنية المهمة، ومن ثم الفضاء الجغرافي.

في العراق هنالك تقسيم ذكره الملك "فيصل الأول" في مذكراته، وقد قسم الطبقات إلى "الشبان المتجددون بما فيهم رجال الحكومة، المتعصبون، السنة، الشيعة، الأكراد، العشائر، الشيوخ، السواد الأعظم الجاهل".[2]

التقسيم الوارد وهو الأقدم للمجتمع العراقي يعدّ اجتماعياً "إثنياً" لم يذكر في تصنيفه العامل الإقتصادي باستثناء ذكر الشيوخ بكونهم طبقة متنفّذة اجتماعياً واقتصادياً، وذكر السواد الأعظم الجاهل، وهذا يدلّل على صعوبة التطرّق لمفهوم الطبقة في المجتمع لكن ذلك لا يعني الإستغناء عنه لصالح التقسيم العرقي/الديني في الدراسة.

طرح خطاب الروايات الجنوبية المفهومين "الطبقي/الإثني" متلازمين لأن التقسيم الطبقي في مجتمع الجنوب ظلّ منسجماً مع اشتراطات التقسيم الإثني وليس قوة العمل، وفي الوقت الذي لا يمكن فيه الفصل بين علاقة التقسيم الطبقي ونظيره

---

[1] نفسه/١٠١.

[2] تاريخ العراق السياسي، عبد الرزاق الحسني/١٠.

الإثني من غير الممكن فصل الطبقة عن الفضاء المكاني الذي يحتوي وسائل إنتاجها ويبلور عاداتها وتقاليدها ويحدد علاقتها بالآخر.

أ- الطبقات الدنيا "المهمّشون":

مصطلح هامش "marginality" يدلّ على بنية ثنائية لأنواع من الخطابات مثل الإمبريالية والنظام الأبوي والمركزية الإثنية، ويشير إلى أشكال متنوعة من الإستعباد والقهر لجماعات عرقية ودينية، وقد تعمل بنى القوة في المجتمع التي يتمّ وصفها بما يتعلق بالمركز والهامش على تقييد إمكانية وصول الذات للسلطة.(١)

في الجنوب هنالك جماعات هامشية وربما منبوذة ضمن عدة مستويات عرقية أو دينية، المكان الذي يحتويها هامشياً، ومستوى الدخل الإقتصادي والذي يعدّ هو الأدنى اقتصادياً، هذه الجماعات متدرجة من الدنيا إلى العليا.

١- الغجر:

"الغجر" أقلية عرقية عادةً ما تمتهن الرقص والغناء، والإسم الشعبي المتداول في الجنوب عنهم هو "الكاولية" نسبة إلى أحد ملوكهم ويدعى "كاول"، وإذا أطلقت الكلمة على أحد الجنوبيين فمعناها السبّ والإهانة والنعت بأبشع المنكرات، لذلك تعدّ أوطأ طبقة في المجتمع العراقي، وهم جماعة معزولة من الصعب اختراق منظومتهم الأسرية والثقافية.

رواية "حقول الخاتون" جاء مبناها الحكائي أشبه ببحث ميداني تعريفي بحياة الغجر وثقافتهم، لغتهم، عاداتهم فقد تحدّثت عن أصولهم وهي متباينة، أما العراقيون منهم فقد ذكرت الرواية: "قدمنا موجات متتالية للعراق، الأولى أيام الملك

---

(١) ينظر دراسات ما بعد الكولونيالية/ ٢٢٠-٢٢١.

الساساني بهرام جور منتصف القرن الخامس الميلادي والأخيرة في القرن الثامن عشر عبر إيران".[1]

حاولت الرواية إنصاف هذه الجماعة أو العرق، ونفت عنهم شائعات كثيرة يعرفون بها عند العامة، أهمها ممارستهم للبغاء والدعارة "كثير من النساء يهربن إلى مدن الغجر من أسرهن بسبب الخوف من القتل ويمارسن الدعارة تحت اسم الكاولية".[2]

تحدّثت الرواية عن التهميش والإقصاء الذي لحق بهذه الفئة العرقية طوال عقود، وإذا كان التهميش في فترة من الفترات محصوراً بهذا العرق فإن شعباً وأمة بأكملها أصبحت على حافة الإلغاء والتهميش في السبعينات وما بعدها حيث تقع أحداث الرواية!. فالجنوبي اليساري الهارب لم يعد مختلفاً عن جماعة الكاولية، لذلك غير اسمه إلى "زهران الكاولي" واكتسب شرف الإنضمام إلى هذه الفئة المضّطهدة في قافلة الهروب الجماعي للإثنيات، فذلك أفضل له من الرضوخ للسلطة الفاشية.

تشكّل أفراد القافلة التي تجوب البلاد طولاً وعرضاً ولا تعرف للاستقرار سبيلاً من يساري هارب "زهران"، وكردي مطارد أطلق عليه الراوي اسم "حسين مردان"، فرقة غجر كاملة، مؤرخ العائلة أطلق عليه الراوي "بلزاك"، عازف ربابة "زرياب"، ضارب الطبل "فالح حوم" وزوجته "خيرية"، الراقصة "فوَزية" وابنتها "فرح" أطلق عليها الراوي اسم "بياترس".

هؤلاء هاربون من الثقافة والجغرافيا مصابون بلعنة الهوية المنبوذة "كاولية وشيوعي وغجر ومعدان فارين من العرق والسلالة والدم والأسطورة والجنسية"،[3] وقد اجتازوا في رحلة هربهم أحياء الغجر من الجنوب "حي الطرب في الزبير"،

---

[1] الرواية/٢٦.

[2] الرواية/١٤.

[3] الرواية/١٢٠.

"الشراكة الغربية في السماوة، العثمانية الأميرية في الناصرية، الفوار في الديوانية، إلى أحياء الغجر الأخرى المنتشرة من الجنوب إلى شمال البلاد[1].

انتسب "عبد الحسن بدر" للكاولية في "حي الطرب" تزوج منهم، ويعمل عازفاً للعود في ليال الحرب الموحشة التي جفّ فيها الأنس وأصبحت محاطة بالخوف والدسائس والترقب "رضية ونعيمة" غجريات "حي الطرب" اللواتي يمارسن البغاء بحكم العرق والعادة أو الإكراه كالذي حدث لسليمة عندما حاولت الهرب للزواج من حبيبها "عند شجرة النبق الكبيرة قبضوا علينا، طردوا سلمان وشدوني إلى السدرة، بقيت هناك يومين بدون أكل وماء، مع جلدهم لي يومياً"[2]. فالجماعات المغلقة تمارس عنفها على بعضها ولا تعنّف وتنبذ من قبل الآخر فقط.

أحياء الغجر تجمعات نائية مليئة بالأسرار والتناقضات تمنح سماتها للذات التي تحاصرها الجهات فتلجأ إلى آخر آمن، وفي اللجوء تغيير لثوابت الهوية واستبدالها بأخرى مشوّشة وبذلك يعيد المكان الهامشي صياغة الأدوار والذوات ويضعها بمواجهة تقلبات لا حصر لها.

٢- البدو:

تغطي الصحراء مساحات شاسعة من جنوب غربي العراق، وتعدّ بادية "السماوة " من أهمها يعيش البدو الرحّل في تلك المناطق وهم يمثّلون الإمتداد لقبائل شبه الجزيرة العربية والعراق الأصيلة، البدو يعتزّون بعاداتهم وتقاليدهم ونمط حياتهم المختلف تماماً عن المدينة والأرياف لذلك فهم يحيطون أنفسهم بعزلة إجتماعية واقتصادية وثقافية لاتتيح للسلطة السياسية أو الجماعات الأخرى التدخل في شؤونهم الإقتصادية والإجتماعية أو اختراق منظومتهم الإجتماعية المنغلقة.

---

[1] الرواية/٢٧.

[2] الحرب في حي الطرب/٩٨.

هذه العزلة انعكست على الأدب فلم يتناول هذه الشريحة من المجتمع إلا القليل من الكتاب.

وقد ظلّ ذكر البدو مقتصراً على الإشارة بأنّهم شكّلوا أصل المدينة العراقية فالقبائل العربية أخذت تستوطن المناطق الخصبة وانتقلت من الرعي إلى الزراعة.[1].

مثلت شخصيتا "مطلق" و"جسار البدوي" هذا الدور الإنتقالي للبدوي من حياة البداوة والرعي إلى الزراعة والإستقرار، الشخصيتان حملتا العادات والتقاليد البدوية ومن ضمنها العنف والعصبية والقسوة إلى المدينة الجنوبية، فشكلت هذه السلوكيات والسمات ملامح الشخصيتين اللتين اكتسباها من الجغرافيا .

رواية "ملوك الرمال" لامست حياة البدو، طباعهم وسلوكياتهم، دورهم في حرب الخليج الثانية، تحالفهم مع النظام البائد ومعاداتهم له في الوقت ذاته، كلّ ذلك من خلال وجهة نظر الراوي وهو جندي عراقي نفّذ مع مجموعة من المقاتلين غارة أطلق عليها "غارة الصحراء" على قبيلة "بني جدلة" المتمردة، وقد شنّت الغارة بمساندة بني جابر الموالين للسلطة.

يظهر البدو في الرواية بوصفهم مجموعة سكانية غامضة لايمكن فهم ما يبغونه بسهولة إن كانوا ضد السلطة المركزية أو معها؟، وهم فئة تحترم قوانين الآخر شريطة أن لا يتعرّض الأخير لهم بالسوء "الكلّ هنا له قوانينه ونظامه وهم لا يتجاوزون هذه القوانين ولا الأنظمة أبداً ما دامت لا تتجاوزهم، أنا الضيف الذي يراعى حتى لو كان عدواً"[2]. قيم النخوة والكرم ونجدة الغريب ولو كان عدواً سلوكيات راسخة لدى البدوي، بالمقابل فإنّ الإغارة والعنف والسلب وسيلتهم للدفاع

١- "عدد سكان العراق في مطلع القرن العشرين بلغ ما يقارب المليون وربع المليون نسمة موزعين كما يلي ١٧/% من العشائر البدوية،٥٩ % من سكان الريف و ٢٤% من سكان المدن "من كتاب شيوخ وعشائر المنتفق/١٥.

(٢) الرواية/٩٤.

عن أنفسهم ومصالحهم!، شخصية الدليل "منوّر" الذي رافق الجنود للإيقاع ببني جدلة أنموذج للشخصية الصحراوية بكل تقلباتها وعنفوانها، فلم يعرف حقيقة مشاعره وماقام به من فعل تجاه هذا الطرف أو ذاك، ولماذا غدر بالجنود في النهاية ؟ "كانت عيناه برموشهما الثقيلة ترسل نظرات واثقة، هادئة ومتعالية مخفية إلى حدّ ما بمكر وذكاء حادين".[1]

شخصية شيخ عشيرة بني جدلة كان دوره الحفاظ على حياة أبناء قبيلته من أي عدوان يتهددها سواء كان هذا العدو خارجياً اقتحم الحدود أم داخلياً ممثلاً بالحكومة المركزية.

٣- الزنوج:

أقلية عرقية، يتركّزون في "البصرة" وقد يرجع تاريخ وجودهم فيها إلى "ثورة الزنج" التي حدثت هناك في حقبة الحكم العباسي وكان قائدها يدعى "علي بن محمد"، يلقب بالموفق، ولحدّ الآن منطقة الموفقية شاهدة على ذلك التاريخ.[2]

ومثلما طرحت شخصيات الغجر بوصفها الأنموذج للشخصية الجنوبية المضطهدة والمهمّشة على شاكلتها جاءت أدوار الزنوج خاصة في النصف الأول من القرن العشرين وذلك قبل تدفّق عائدات النفط في النصف الثاني منه والتي سمحت للبعض منهم مواصلة تعليمه والحصول على وظيفة، فهنالك شرائح منهم قد غادرت واقع التهميش ودخلت ضمن الطبقة الوسطى المتعلمة.

قدمت الشخصية الزنجية كاملة الأهلية "الفعلية والهووية" على النقيض من شخصية الغجري التي بدت محكومة بتصورات المؤلف أو الراوي عنها، وقد كان هنالك تواشج بين دوري "سلمان العبد" و"وداد" في كونهما كانا ضحية للتهميش

---

[1] الرواية/١٥.

[2] في رواية يا كوكتي/١٤٠، وفي "مذكرات سجان"/٤٨.

الإجتماعي بالنبذ بسبب سواد بشرتهما ولقب العبد الذي يحملانه، وبسبب المكان الوضيع الذي يسكنان فيه، فتولّدت لديهما عقد جسدية خطيرة أدّت بأحدهما إلى الشذوذ بالإضافة إلى الإساءة والعدوان، مع ملاحظة أن الزمن مختلف فالأول عاش في أربعينات القرن العشرين، والثاني في التسعينات منه، هذا التواشج بين الدورين يدلّ على أن قانون التفرقة العرقية والإثنية فاعل باستمرار في المجتمع الجنوبي.

شخصيتا "أبوسمرة" صاحب الصوت الشجي "وحياوي" الصياد سيقا إلى أتون حرب الثمانينات ليقتلا هناك، ومن سخرية الأقدار أن حياوي كان قد قتل في اليوم الأخير للحرب قبل إذاعة وقف إطلاق النار بقليل.

دورا "فرحان العبد" و "حلب بن غريبة" متواشجين فكليهما يتمرّدان على الذلّ والفقر مع فارق أنّ "فرحان العبد" يندفع نحو قيادة الإضراب بشجاعة وقد نسج الناس عنه وعن بطولاته الأساطير "زعم البعض من الرجال بأنّه تحدّث مع من شاهده في هذه القرية أو تلك من قرى شطّ العرب وهو سوف يظهر مرة أخرى لا محالة"[1]. بينما يجد "حلب" نفسه ثائراً بالصدفة وبإيعاز من شيخ العشيرة ليكتشف بعد ثورته كذب وقسوة الإنسان الأبيض وزيف ادّعاءات الإقطاع والحكومة المتحالفة معه.

الزنجيات الفقيرات متمرسات بفن الهروب من الواقع فهنّ غارقات في عوالم الخرافة والشعوذة مثل "بدرية" وطقوس التعذيب الغريبة التي تجيدها "غريبة"، الحيلة والدجل عند "ملاية"، هي أدوار تجاوز الواقع باللجوء إلى عوالم السحر والماورائيات.

٤- عرب الأهوار "المعدان":

---

[1] رياح شرقية رياح غربية/٢١٦.

لعل من أهمّ التجمّعات السكانية في الجنوب، وهم سكان "الأهوار" تلك المساحات الواسعة من الأراضي المغمورة بالمياه دائماً والمحاطة بنباتات القصب والبردي، بيوتهم عائمة على الماء تصنع من القصب والبردي ويشتهرون بتربية الجاموس.[١]

وتمتدّ الأهوار على مسافة ستة آلاف ميل مربع تحيط بمحافظات "العمارة، الناصرية، البصرة" وعلى نطاق أضيق في الديوانية والكوت.[٢]

وقد شكّل مغدان الأهوار مع الفلاحين من العمارة أوائل المهاجرين الذين تركوا مناطق سكناهم في الأهوار والأرياف بسبب شظف العيش إلى العاصمة بغداد[٣]، وقد حملوا معهم عاداتهم وتقاليدهم وأسلوب عيشهم وكوّنوا مع أعداد أخرى من الفلاحين والمهمّشين النازحين من مختلف محافظات الجنوب إلى العاصمة، المجتمع الذي عرف بمدينة "الثورة" عند تأسيسها ومن ثم مدينة "صدام" في عهد النظام البائد ومدينة "الصدر" حالياً.

في هذا المجتمع ربما هنالك مواجهة مع مصطلح "المكان المستعار"، فقد أسّس هؤلاء المهاجرون مجتمعاً جنوبياً كاملاً يتّكئ على خاصرة العاصمة.

ولأنّ الأهوار تمثّل فجر الحضارة ولبيئتها الساحرة وطبيعتها الغنية لذلك فإنها تعيش في الذاكرة الجنوبية وكأنها الرحم أو الموطن الأصل الذي يحنّ له الإنسان،

---

(١) المعدان أو سكان الأهوار/ ولفرد ثسكير، ت:باقر الدجيلي، يقول المؤلف "بعضهم يطلقون على أنفسهم فلاحين من حيث أنهم يقومون بزراعة الشلب في أطراف الأهوار، بينما يطلق آخرون على أنفسهم المعدان حينما يقطنون على مسافة أميال داخل الأهوار" /١٨

(٢) ينظر سلاماً أيتها الاهوار/٢٣.

(٣) تفيد الدراسات أن سبب هجرة الفلاحين من لواء العمارة هو أن علاقتهم كانت قد ضعفت بالأرض التي كانوا يزرعونها لأنها لم تكن ملكاً لهم ولا للشيوخ وإنما للحكومة بعد أن كانت تابعة للحكم العثماني، وذلك خلافاً للأراضي في الألوية الأخرى، ينظر تاريخ العراق السياسي، عبد الرزاق الحسني/٨٦.

والخطاب الروائي جزء من تلك الذاكرة الجمعية وقد وثّق لهذه المنطقة بالشكل الذي يتلاءم مع مكانتها في الوعي والوجدان.

عندما بدأ النظام البائد بعمليات تجفيف الأهوار في تسعينات القرن الماضي وتركها أرضاً قاحلة في محاولة منه للقضاء على حضارة الجنوب بيئةً وإنساناً، ظهرت مجاميع قصصية وروايات عديدة تتحدث عن الأهوار أو تشير إليها وذلك يعدّ مقاومة أدبية بالكلمة من الروائيين ضد ممارسات النظام التعسفية.

من الروايات التي ذكرت الأهوار بوصفها جزءاً من المخزون الثقافي الراسخ في الذاكرة "أيوب"، "تل الرؤوس" "ستة أيام لاختراع قرية"، ففي الأخيرة يصف الراوي قرية الأحلام المندرسة بقوله "حقولنا تمتد من أطراف الهور حتى البر، ونخلاتنا مثمرة، وشجرة السدر مباركة، عليها تبيت العصافير والطيور الأخرى، وفي قريتنا ٣١٩٢ أعور و ٣١١٤ أعمى هم كل السكان، وفي القرية مؤذن أعمى وساحرتان وكاتب أحجية"[١].

تعني شخصيتا "السيد" و"رجل الدين" الكثير لسكان الأهوار، فهي تقوم بدور الراعي والمعلم والمرشد لطريق الصواب، سكان الأهوار يطلبون من "السيد" أن يشفي المريض، ويستنزل المطر بدعواته، ويهب للمرأة العاقر الولد!. يشير علماء الأناسة إلى أنّ إنسان المجتمعات البدائية هو "إنسان ديني" مفهومه للزمن دائري وليس تتابعياً، يغوص في الأساطير المؤسسة[٢]، يرفع "السيد" من مصافّ الإنسانية إلى درجة القدسية، وهذا ما حصل في هور "العكر" في قصة "غراب" المسخ الذي حمل حملاً كاذباً وهو على وشك أن يلد؟، وطلب سكّان الأهوار من السيد "عنبر"

---

(١) ستة أيام لإختراع قرية/٢٥.

(٢) ينظر معجم العلوم الانسانية/٨٣.

أن يقدّم تفسيراً لذلك أولاً, وثانياً أن يخلّصهم من تلك الورطة؟. وقد بقيت القصة من غير تفسير ولم يستطع السيد فعل شيء!.

على النقيض من رؤية "مولد غراب" لشخصية السيد قدمت "مستعمرة المياه نسل "السادة المكاصيص" على أنهم نسل رفيع ينتمي بالفعل لسلالة النبوة، فهم يؤمنون بأسطورة "حفيظ" على وجه اليقين وقد واجهوها جيلاً بعد جيل إلى أن وضع تراث الأجداد بيد "مردان" السيد البطل وبعده ابنه "سامح" وتحققت المواجهة وانتصرت السلالة الطاهرة.

الجدّتان الحكيمتان المولّدة زهرة "في مولد غراب"، و"أم مردان"، دورهما امتداد لشخصيتي السيد في القوة والشكيمة وحصافة الرأي.[1]

شخصية رجل الدين "رمضان" هو الآخر أسبغ عليه البسطاء قداسة طارئة، فالشاب الفقير الجاهل أصبح شيخاً بالإدّعاء واستغلّ "عمامته" لإيقاع الناس في الكراهية والضغينة والإقتتال "لم يكن رمضان مقتنعاً بأن يصبح رجل دين ولكن أهالي القرية وأثناء مأتم أمه طلبوا منه أن يفسّر لهم بعض الآيات القرآنية، وكان سكان القرية يستمعون بخشوع وبدأوا يطلقون عليه لقب ملا"[2]، جهل المعدان صنع من رمضان رجلاً ثرياً متسلطاً باسم الدين والمذهب.

بمقابل رمضان يظهر رجل الدين العالم والزاهد "عبد المهدي النجفي" المعروف بالتواضع والورع والبساطة والذي يمثل الدور الإيجابي لرجل الدين.

شخصية شيخ العشيرة مثل "شيخ خيون" و"عبود الإقطاعي" و"شيخ حسّون" و"مزاحم الجلبي" لها مكانة كبيرة في مجتمع الأهوار، لكن خللاً سيواجه التقسيم

---

[1] ذلك جزء من استعادة الشخصيات الراسخة في الموروث الشيعي لنسب الأئمة كما هو معروف يرجع للسيدة فاطمة الزهراء.

[2] حجاب العروس/٢٧.

الطبقي إن أدرجت شخصية "شيخ العشيرة" مع الطبقات المهمّشة، فهو بالتأكيد ضمن الطبقات العليا في المجتمع لكنّ لهذا الإدراج ضمن هذا الفضاء ضرورتين.

الأولى: تخصّ روايتي الأهوار والأرياف اللتين أكدّتا على أهمية دوري رجل الدين وشيخ العشيرة في تناولهما للشخصيات.

الثانية: هي أنّ دور "الشيخ" قدّم من خلال وعي الراوي المؤيّد للمهمّشين والمنتقد بشدّة لهذا الدور الإستغلالي وللمنظومة العشائرية التي تحكم سيطرتها على مجتمع الجنوب، فهذه الشخصية لم تسمح لها الفرصة في الظهور والتعبير عن نفسها وهواجسها بتجرد أمام المتلقّي وظلّت حبيسة إيديولوجيا المؤلف والراوي، وذلك مما يؤخذ على الرواية الجنوبية في كونها ترى بعين واحدة أحياناً.

دور "شيخ العشيرة" مستمد من مكانة المضيف في المجتمع الجنوبي، فهذا المكان طالما شهد جدالات سياسية محتدمة، وفضّ نزاعات كبيرة بين العشائر، والقيام بمصالحات بين الأشخاص، والدليل على ذلك هو دور "شيوخ العشائر" في أحداث ثورة العشرين .

تحدّثت عدّة روايات عن "المكان المستعار" عن بداية هجرة عرب الأهوار إلى بغداد وحياتهم في العاصمة، تميّزت "خلف السدّة" بتعدّد شخصياتها وبثرائها، السيد "جار الله"، "سلمان اليونس"، "مكية الحسن"، "سوادي حميد"، " فليحة"، "عبد الحسين"، "فاطمة"، "صادق النجار"، شخصيات جنوبية جاءت إلى العاصمة تحمل آمالها وطموحاتها، عاداتها وطقوسها، آلامها وخطاياها، بساطتها وطيبتها، كلّ هؤلاء يجمعهم صوت الصبي "علي" الذي استطاع أن يكون شاهداً حيادياً وأميناً على زمن العبور من الأهوار إلى أطراف العاصمة وليصف ما جرى على هؤلاء من محن وويلات في الوطن الجديد "فقر، مرض، جهل، انهيار السدّ بين فترة وأخرى، الناموس والدواب، الهجير والبرد" المكان الأول "المهد" الذي وضعوا رحالهم

فيه عنوان يجمع شخصيات الرواية بل والجنوبيين بصورة عامة خلف سدّة متداعية زماناً ومكاناً لاتلبث أن تغرقهم بفياضناتها المتكرّرة.

"مطر الله" هي الأخرى تناولت شخصيات أبناء السدّة القديمة من خلال ذاكرة "الآخر" التاجر الذي استغلّ فقر وعوز المعدان ليبتزّهم وينتهك أعراضهم! شخصيات من أمثال "مرتضى" الصبي المشاكس الذي أخذته دوامة الحروب شاباً وعندما رجع من "الأسر" صار شيخاً طاعناً في السنّ، "بشير" الشاب الذي يدرس في كلية الطب ومنتمٍ للحزب الشيوعي والذي يحكي سكان المحلة عن بطولاته ومغامراته مع رجال الأمن وعدم قدرتهم على الإمساك به.

"سعدية" المتزوجة الشهوانية عشيقة الأخوين، هؤلاء جميعهم يقول عنهم الراوي "جاؤوا وسكنوا الأكواخ والصرائف التي لم تحمهم من برد ولا حرّ، وتعرّضوا لظلمين في آن واحد، الأول من الطبيعة التي لم ترحم أجسامهم الهزيلة، فكان النهر يفيض ويغرقهم، والظلم الثاني من الحكومات المتعاقبة التي رفعت الشعارات باسمهم فصدّقوها، وإذا بهم يقذفون بعد سنوات خارج قناعاتهم، ويتعرّضون لأبشع تنكيل"[1].

٥- الفلاحون:

شريحة واسعة من أبناء الجنوب من سكان الأرياف الذين يعملون في الزراعة، وهم عادةً لايملكون الأراضي وإنما يعملون أجراء فيها من قبل الإقطاع أو الدولة، ذلك الوضع الذي كان سائداً حتى عام ١٩٥٨ عندما ألغت الجمهورية الوليدة الإقطاع.

يعدّ الفلاحون قوة العمل الأقوى في المجتمع فهم ليسوا جماعة "عرقية" كالفئات السابقة بل يعرفون بعملهم.

---

[1] الرواية/٩٧.

العمل من الإشكاليات المتأصّلة في الجنوب وأهم أسباب تخلّفه، إن شرائح واسعة من المجتمع على استعداد أن تبقى خارج التنظيم الإقتصادي المهم في تشكيل مفهوم "الطبقة" فالفئات السابقة التي ذكرت والأعداد الغفيرة من أبناء الريف الذين يهاجرون إلى المدينة أو إلى العاصمة يزاولون في المدن أعمالاً حقيرة تساهم في تكريس تهميشهم الإقتصادي ومن ثم السياسي بالضرورة[١].

واكبت الرواية العراقية مسألة الريف ومعاناة الفلاحين والظلم الذي يقع عليهم من قبل الإقطاع أو السلطة أو النزاعات على الأرض بين العشائر منذ بداياتها.[٢]

تناولت الروايات المدروسة جيلين من أبناء الريف أو الفلاحين، جيل الآباء المقموع والمضّطهد وغير المتعلّم وهو جيل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وحتى الإحتلال الإنكليزي ١٩١٤، وهو لا يختلف في سماته أو أدواره عن ما ذكر عن "المعدان"، الشخصية الفلاحية المهمة التي يمكن تناولها هي "مطلق"، والذي كان بدوياً يرعى الغنم وقد اكتشف بحاسته السادسة أنّ مرحلة البداوة لا تؤسس لحياة مستقرة ولا لسلطة قوية تجمع الأبناء ضد الخصوم، يتحول "مطلق" من راعي إلى مزارع ويبدأ مرحلة تأسيس سلطة المشيخة التي قوامها العمل والمال والنفوذ وقد طرح عن كاهله نهائياً ضغط "السيد نور" وفروضه، فأخذ يبني القلعة شمال "تل الأربعين" ليمهد إلى مرحلة الإنتقال للمدينة الجديدة؟،

---

[١] أدت سياسات الحكومات المتعاقبة منذ قيام الدولة العراقية ١٩٢١ وحتى نهاية القرن إلى سيادة الفقر بسبب ضعف الإنفاق الحكومي في الأرياف الجنوبية وكذلك المدن، ينظر، بنية العراق الحديثة تأثيرها الفكري والسياسي، فصل المعوقات الأساسية أمام تحديث المجتمع العراقي/٨٧.

[٢] ينظر الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله/٢٢، يقول الكاتب "إن محمود السيد الذي بدأ برواية في سبيل الزواج سنة ١٩٢١ يمثل البداية الروائية والريفية أيضا.

إن دور "مطلق" مرتبط بأهمية الزراعة لحياة الإستقرار، وأهمية السلطة الزمنية لتحقيق التقدم، وأهمية القوة لتثبيت السلطة. ويمثل الأصل البدوي للدماء التي ظلت تجري في عروق الجنوب الإنسان والمكان.

أما جيل الأبناء الذي تعلّم وتثقّف وكان في طليعة الأحزاب السياسية التي رفعت شعارات التغيير ومناهضة الإستبداد، فقد جاء في كتاب موسوعة الأحزاب العراقية ما نصّه "في الوقت الذي استحوذ فيه الحزب الشيوعي على الشارع العراقي ونفذ إلى أعماق الريف، نجح البعث باختراق أجهزة الدولة وكسب كبار الموظفين ممن اعتبرهم الشيوعيون رجعيين"[1].

الجيل الثاني لأبناء الريف هو من مثّلت أدواره الإجتماعية والنفسية هاجساً للرواية الجنوبية لأنه جيل بدأ بأحلام كبيرة وانتهى إلى القتل أو الخواء أو المنافي؟!.

هؤلاء جميعهم تمرّدوا على حياة الآباء والكثير منهم غادر الريف مختاراً أو مكرهاً إلى المدينة، فكان النواة للنخبة الثقافية فيها وطبقتها المتوسطة الصاعدة.

٦- ريفيّو المدينة:

من البديهيات القول أنّ الرواية ولدت في أحضان المدينة وتشابكت عوالمهما الملتبسة بالشكل الذي لا يمكن فيه دراسة نظرية الرواية من دون الرجوع للمدينة سماتاً وأدواراً[2].

ولابد من العودة إلى جذور المدينة الجنوبية، والأسئلة المطروحة في الشأن كثيرة: هل وجدت أو توجد بالفعل مدينة جنوبية؟ وإن وجدت ما الذي استمدّته منها الرواية؟ وكيف تعامل الخطاب الروائي معها؟ وما الطبقات الإجتماعية التي عاشت

---

[1] موسوعة الأحزاب العراقية، حسن لطيف الزبيدي، ٨٠.

[2] ينظر نظرية الرواية/مجموعة من المؤلفين، ت:محسن جاسم الموسوي، ١٠٣ وما بعدها.

في المدن، وكيف تشكّل وعيها تزامناً مع ظهور المدينة؟. وأيّهما ساهم في تشكيل الآخر ابتداءً، المدينة أم الإنسان؟!.

هناك ثلاث روافد غذّت المدينة الجنوبية وامتزجت معها، الرافد الإجتماعي "العشائري" للشخصية الجنوبية الممتد في أصوله إلى القبائل البدوية التي تعيش في الصحراء الممتدة بين الجزيرة العربية والعراق، والرافد "الريفي" الذي شكّل أغلبية سكان المناطق الجنوبية وقد ألجأته ظروف الريف القاسية وطموحه للتغيير إلى مغادرة الريف والحياة في الحاضرة والعمل في مهن أخرى غير الزراعة، والرافد المديني "السياسي والإقتصادي"، والذي تمثّل في التغيرات السياسية التي فرضت قيام المدينة الحديثة للحدّ من نفوذ زعماء القبائل، ولتحقيق العدل والأمن للإنسان، وتنظيم علاقته مع الدولة والسلطة التي تحكمه.[1]

"ملائكة الجنوب" واكبت فترة ازدهار المدينة الجنوبية حينما كانت الطوائف والأقليات تتعايش بمحبة ووئام "كان محل السيد عيسى الساعاتي مكاناً يلتقي عنده بشكل دوري الأصدقاء الثلاثة، هو والدكتور كباي، ومدرس الفيزياء كاكة عبد الله الكردي"[2] وبرزت معالم العمران "المقبرة الإنكليزية، محلة التوراة" والترف "حانة ماتيلدا منتصف شارع الوطني"، "السيارة الشوفرليه"، والتصنيع والتجارة "شركة لنج للملاحة البحرية، مصنع دبس العروس"[3].

كلّ ذلك كان قبل الموجة العسكرتاتية التي أفرغت المدينة نهائياً من هويتها العمرانية[4].

---

[1] تأسست أغلب المدن الجنوبية الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر في حقبة الحكم العثماني، على سبيل المثال لا الحصر تأسست الناصرية ١٨٦٩م، والعمارة ١٨٦١م، والديوانية ١٨٥٨م، ينظر موسوعة المدائن العراقية سليم مطر ولخرون،٢٣٢.

[2] ملائكة الجنوب/١٤٧.

[3] الرواية/٢٥.

[4] روت فصولا واسعة من الانقلابات العسكرية مبتدأة بإنقلاب "بكر صدقي" ١٩٣٦ /٣١٦.

هجنة المدينة الجنوبية وعدم قدرتها على تعريف نفسها بوضوح بسبب الدماء البدوية والريفية التي تجري في عروقها، موضوع طرحته رواية "سابع أيام الخلق"، تاريخ نشوء مدينة الأسلاف وتطورها من مجرد قلعة فجّرت الصراع بين "السيد نور" و"مطلق" إلى المدينة الحالية التي لا تكفّ عن الإتّساع والنمو"[١]، وتسجل الرواية أن المدن الجنوبية قد ازدهرت عقب الحرب العالمية الثانية واكتشاف النفط جنوبي المدينة ووسط الأهوار، وما تبع ذلك من شيوع لمظاهر التحضّر والترف فأخذت الأحياء الحديثة بالظهور".[٢]

مخطوطة "السيد النور" التي احتوت في رقعتها أسرار المدينة الجنوبية ومظاهر صراعات أطرافها المتناحرة، وإلى أين وصلت في ثمانينات القرن العشرين؟، يعارضها راوي "ذيل النجمة" بمخطوطة جدّه "الزيدي الكبير" قاصداً السخرية من تاريخ المدينة المزعوم، رافضاً فكرة إسباغ ملامح القوة أو الهيبة والقداسة عليها، "المخطوطة تحتوي على الكثير من تواريخ الأيام الفائتة فارغة في خاناتها المخصّصة دون تدوين.. ليست لها أهمية فكرية أو أدبية في ظاهرها عندما تصفحتها حقول في بداية كلّ صفحة تكتب كلمة "خطّة" وبعدها مساحة فارغة"[٣]. فالمدينة لم تكن إلا مخطوطة "فارغة" لم يدوّن فيها شيء مهم، والصراع الذي نشأ بينها وبين الريف في بداية تأسيسها سرعان ما حسم لصالح الريف وآلت المدينة إلى الزوال.

ريفيّو المدينة هم الشريحة الأوسع من سكانها، فمن ريف المدينة جاء الآباء القساة الشرسون، الأمهات الحنونات الذليلات، فقراء المدينة "حيّاوي، ملاية، وداد

---

[١] الرواية/٣١.

[٢] الرواية/٧٩.

[٣] ذيل النجمة/١٣، الإحالة واضحة إلى مخطوطة "سابع أيام الخلق" من خلال الإشارة إلى أنها دونت "بالريشة والخامس بقلم القوبيا، والسادس بالحبر"/٨ ، ذات الاشارة عن أنواع الأقلام في الكتابة وردت في "ذيل النجمة".

"شرطتها وجلادوها" عبد الهادي مزهر، أحمد جبار، نعمان عبد الرحمن" جنودها "سلام، جلال"، شطّارها ولصوصها ومحتالوها "نعيم الجويسم، شرطي، حوني"، بغاياها وجواسيسها "افطيم بي دي، أسيد لوتي"، مجانينها ومعتوهوها "سالم نو، حالوب"، فقيراتها الشبقات "بدرية، سعدية، سعاد" راقصاتها "حسنة الكاولية، وردة"، موظفوها البسطاء حزبيوها الطامحون "شاهين نزال، قدوري".

ب- الطبقات المتوسطة:

مفهوم "الطبقة المتوسطة" قال به علماء الإجتماع الأمريكان وهو يوازي التقسيم الماركسي المعروف "البرجوازية الصغيرة"، والمجموعة الإجتماعية التي يستوعبها كبيرة وفضفاضة مثل "برجوازية الأعمال، المهن الحرة، مستخدمون ذوو مستوى، موظفون، عمال ذوو اختصاص عال"[1]. إنّ ما يجمع هذه الشريحة الواسعة أنها منفتحة على النشاط الإجتماعي بحكم الأعمال التي تزاولها والوفرة المادية التي لديها بعكس الطبقات الدنيا المنعزلة التي غالباً ما تكون منطوية على ثقافتها وبيئتها بسبب طبيعة عملها أو محتدّها العرقي أو الديني.

١- المثقفون"الأنتيلجنسيا":

ينتمي المثقفون عملياً إلى جميع الطبقات الإجتماعية فهم لم ينحدروا من فئة اجتماعية أو عرقية محدّدة، إلا أنه ومنذ نهاية القرن التاسع عشر بدأ مجموع الأفراد

---

(1) صراع الطبقات/٥٨، أشار المؤلف الى العالم الأمريكي "لويد وونر" إقراره بتقسيم المجتمع الأمريكي الى ثلاث طبقات.

الذين يعنون بالقيم المركزية في المجتمع بتنظيم صفوفهم على شكل تكتلات وجماعات ومن ثم أحزاب حول العالم للمناداة بأهمية الأفكار في تغيير الواقع[1].

ظهرت طبقة المثقفين في العراق بعد الإصلاحات الإجتماعية والإقتصادية التي قام بها الوالي العثماني "مدحت باشا" "١٨٦٩-١٨٧٢ "[2] فقد عمل على تطوير التعليم وصدرت في عهده جريدة الزوراء، وقد كانت الإنطلاقة الأوسع والأهم بعد انقلاب حزب الإتحاد والترقّي في تركيا ١٩٠٨ بإلغائهم السلطنة العثمانية وإعلانهم الدستور المدني.

في الجنوب كان "طالب النقيب" الممثل النشط لعائلة النقيب الرفاعية بالبصرة أسرع إدراكاً للمتغيرات الجديدة، فقد انضم إلى فرع جمعية الإتحاد والترقي الذي افتتح أواخر ١٩٠٨"[3]، لقد كان لهذه الشخصية التأثير الأوسع في تنشيط الليبرالية الإقتصادية، وتأسيس التنظيمات الحزبية بشكلها الحديث.

"الأنتيلجنسيا" الكلمة المرادفة للمثقفين وهي طبقة اجتماعية عرفت في روسيا تتألف من "مثقفين ومدراء وكبار الموظفين والملاكات التقنية والإدراية في المجتمع السوفياتي"[4].

---

[1] إن المثقفين بوصفهم طبقة اجتماعية قد انبثق خلال التناقضات التي هزت الأسس السياسية للقرن التاسع عشر في فرنسا من خلال الأدباء الذين قادوا احتجاجات "دريفوس" سنة "١٨٩٤"، ينظر: المثقفون والسياسية/عاطف أحمد فؤاد/٢٧، وسوسيولوجيا المثقفين، جيرار ليكلرك، ت: جورج كتورة/١٢.

[2] ينظر بنية العرق الحديث، تأثيرها الفكري والسياسي/٣٥.

[3] بنية العراق الحديثة،١٥٨، تحدث المؤلف عن النخبة البصرية وتفوقها "في رأي أحمد باشا الصانع أحد المساندين لطالب النقيب، الذي صرح لمس بيل في العام ١٩٢٠ بأنه يكره بغداد ويشجب حماقة أهلها وجهلهم ويطري حكمة أهالي البصرة وتعقلهم" ١٦١ .

[4] صراع الطبقات/٩٦.

وقد استخدم المصطلح في أوروبا الشرقية منذ منتصف القرن التاسع عشر، ويشير إلى هؤلاء المفكرين الذين يعنون أساساً بنقد السلطة ويلعبون أدواراً رئيسة في الحركات الثورية"[1].

من أقدم الشخصيات التي طرحتها الروايات ضمن التدرّج التاريخي لأدوار المثقف الجنوبي شخصية "شبيب طاهر الغياث" سادس رواة مخطوطة "الراووق" يسرد الراوي سيرته بقوله "لم يتخرّج من جامعة ما، فتحصيله الدراسي لم يتخطّ تلك الدروس التي أخذها خلال خمسة أعوام فقط على يدّ ممدوح أفندي أول معلم شامي في تاريخ المدينة"[2].

الجيل الأول من المثقفين لم يتعلّم في المدارس وإنما استقى العلم من شيوخ الدين ومن النخب الثقافية الوافدة، شارك الغياث في أحداث ثورة ١٩٢٠ ،التي حققت الإستقلال للبلاد وسجن على أثرها، لكن يبدو أن الأحداث بعد ذلك لم تكن في صالحه فقد ظلّ يعاني الفقر والإهمال والإزدراء من قبل المجتمع مما حدا به للإستسلام والإنزواء ومن ثم الخضوع لسلطة "بدر فرهود الطارش"، تحت ضغط الحاجة والعوز، فالغياث قد لعب دوراً سياسياً مهماً قبل الإستقلال لكن هذا الدور سرعان ما انحسر بعد ذلك وبقي يتقهقر قدماً!.

شخصية "محمد الأستاذ" تمثّل صورة قاتمة لمثقف بداية القرن، فالأستاذ غارق في الأوهام والأمراض الجسدية والنفسية، خائف، متطيّر، عدواني، سليط اللسان "أنا، ماذا استفدت.. ومن أجل من، ولماذا؟"[3]، مثل الأفنديان "محمد الأستاذ"، "وشبيب طاهر الغياث" للراويين مرحلة من عدم الإكتمال والنضج لوعي الشخصيتين بذاتهما الثقافية وعدم تفهم العامة لفاعلية دور المثقف ووظيفته المتمثلة

---

[1] ينظر المثقفون والسياسة، عاطف أحمد فؤاد،٢٧.

[2] سابع أيام الخلق/١٨.

[3] يا كوكتي/١٨.

في الدعوة لقيم الحرية والعدالة الإجتماعية والإهتمام بالآداب والفنون، تلك الأدوار التي بشّرت بها المدينة الناشئة ولم يستوعبها أناسها البسطاء.

أمّا مثقّف الأربعينات فقد كان دوره رئيساً في الرواية وفي التاريخ المعاصر، فقد انخرط بحماسة شديدة في توجّهين حزبيّين مختلفين هما الحزب الشيوعي العراقي، وحزب البعث ومعه التيار القومي واللذين كان لهما بالغ الأثر في تشكيل النظام السياسي لما بعد فترة الإطاحة بالحكم الملكي ١٩٥٨. "أيوب جبر"، "عذاب صبر" أنموذجان للمثقّف الذي تبنّى أفكار الحزب الشيوعي، كلاهما من أصول ريفية، الأول أتيحت له الفرصة في التعليم الجامعي "فأنا أول فتى من القرية والقرى المجاورة يحصل على شهادة جامعية، ومن المبهج رؤية ما ينطبع على الوجوه من حسد وإعجاب"[١] أما الثاني فإنه لم يكمل تعليمه بسبب اضطراره للعمل في الفلاحة لمساعدة عائلته الفقيرة، وقد كانت علاقتهما بالحزب وبالمجتمع مختلفة تماماً، الأول "أيوب جبر" انتمى للحزب تحت ضغط الجو العام والمنتديات الطلابية في الجامعة وهو شخصية متذبذبة لا يجد نفسه يعبأ بتلك المقولات ويفضّل الطموح الشخصي، فقد كان في عقله وعواطفه أقرب للبرجوازية منه للكادحين، أما الثاني ولكونه فقيراً جداً وغير متعلّم فقد تبنّى أفكار الحزب بصدق عاطفي وحماسة كبيرة مشوبة بدوافع حقد وكراهية للطبقة المستغلّة، وقد افترقا في منتصف الطريق بالرغم من كونهما صديقين حميمين قبل انتمائهما للحزب!، وقد كانت نهايتهما فاجعة.

"علي الحمداني" الذي يعرف بابن العلوية، "عواد أبو المحاكم" شيوعيان شيعيان تمرّدا على جذورهما الدينية، و لم يتردّدا في التضحية بنفسيهما من أجل ما يؤمنان به.

---

[١] أيوب/٥٦.

"محمد أحمد" مثقّف من الحقبة الخمسينية وكاتب روائي لم ينتمِ لحزب سياسي، وقد طرح إشكالية مهمّة تخصّ الدور الوظيفي للمثقّف، هل على المثقف أن يكون إيديولوجياً منظّماً يسعى لتغيير النظام السياسي على شاكلة شريكه في السكن "حسين طعمة"؟ أم يكون جزءاً من طبقة النخبة التي تضع مسافة بينها وبين السلطة الحاكمة وتهتم فقط بإنتاج الخطابات الثقافية والدفاع عن القيم والأفكار العليا؟ خلاصة ما توصلت إليه شخصية الروائي بعد كتابته عن يوميات الإضراب، أن نشاط الكتابة نشاط غير حيادي وموجه إيديولوجياً "سوف ألوذ بكتبي وأوراقي وأحاول أن أراقب ما يجري حولي وأعرف أن ما سأكتبه سيكون صكّ إدانة ضدي"[1].

لقد كانت الغلبة للمثقّف الحزبي المؤدلج الذي تحالف مع حركة "الضباط الأحرار" لإسقاط الحكومة الملكية، وقد حقّق المثقّف بذلك كيانه السياسي والإجتماعي بوصفه "طبقة منظّمة" حققت مكتسبات سياسية.

"يوسف بن هلال" أنموذج آخر للمثقف الخمسيني المعذب التعس الذي لم تلملم شتاته الإيديولوجيات المتناحرة ولم يستوعب ثورته المجتمع الخارج تواً من جلباب البداوة، ولم تستكمل الثقافة نضجه الإنفعالي والجنسي، آمن بالعمل السياسي ومن ثم كفر به، وكانت تجربته القاسية مع الآخر "المرأة، السلطة، الإغتراب" إيذاناً بمحنة متطاولة للمثقفين العراقيين.

"وهاب"، "عمار عبد الهادي" وزوجته "شيماء"، "صبيحة"، "بدر"، "مسلم التقي"، "عبد الجبار محمد" يساريون ستينيون عاشوا مأساة الإنقلابات العسكرية الدموية المتكررة واكتشفوا زيف الشعارات، فكانوا جيل الهزيمة والخسارات.

---

[1] رياح شرقية رياح غربية/١٢.

"هارون والي"، "سليم مطر" كاتبان روائيان شهدا حقبة انهيار ما يعرف "الجبهة الوطنية والتقدمية" سنة ١٩٧٣ وما بعدها، يقول "مطر" عن دور المثقّف في ذلك الوقت "كانت أجهزة السلطة تشنّ حملة اعتقالات وقمع وقتل، ضدّ كلّ المعارضين لإجبارهم على الإنتماء إلى حزب البعث، وكنا نحن الشيوعيون نقوم بأكبر إنجاز في تاريخ العراق القديم والحديث، بتدشيننا لأول وأكبر هجرة جماعية عراقية إلى بلاد الله الواسعة لتكون فاتحة تاريخية لموجات الهجرات الوطنية الكبرى المستمرة حتى الآن"[1]، مثقّف الحقبة السبعينية وما بعدها قد ابتعلته المنافي ومن ثم الحروب المتواصلة، تلقي الحرب بظلالها على الأفكار والمعتقدات والسلوكيات وإن المثقّف الذي يحمل السلاح ويهدّد في كل لحظة بوجوده ويضطر للقتل للدفاع عن نفسه يختلف عن أي مثقّف آخر؟ "عدنان قاسم" أنموذج لمثقّف الحرب الذي وجد نفسه في مواجهة مع الجميع، عنف والده، أزماته الجنسية، مجتمع الحرب، جحيم المكان، محاولاته الهرب، الضابط، لقد أصبح المثقّف وغيره سيّان مجرّد رقم في الجندية "الحرب التي لم يدخلوها طائعين، إنّما زُجّوا بها مثلما يزجّ بسطال، أو ليسوا أرقاماً، فرقم علي هو ٦٩٨٥٠، ورقم عدنان ٧٨٤١١٢، إنهم أرقام فقط"[2].

الراوي "تل اللحم" ركّز على سمتين في مثقّف العقد الثمانيني المدجّن من قبل السلطة وهما سخريته ولامبالاته في كلّ شيء، واستعداده لأن يكون انتهازياً ومساوماً على العرض والكرامة[3].

---

[1] اعترافات رجل لا يستحي/٧٣، أما "هارون والي" في "ملائكة الجنوب" فلم يأت على ذكر أنه قد انتمى للحزب الشيوعي إلا أنه كان معارضاً لنظام البعث وضد ممارساته والحروب التي أخذ بإشعالها لذلك قرر الهجرة مع الآخرين.

[2] الحرب في حي الطرب/١٣٠.

[3] ذكرت هذه السمة في "الحرب في حي الطرب" /١٢٠، وركزت في"تل اللحم".

لقد ورث المثقّف التسعيني جميع انتكاسات الحقب السابقة التي أعلنت غياب دور المثقّف بوصفه فاعلاً سياسياً واجتماعياً إذا أخذت تعريف "غرامشي" للمثقّف العضوي بعين الإعتبار".[١] واكتفائه بأن يكون صاحب مهنة مثل التأليف.

إضافة إلى ذلك ظهر متغير آخر أثّر في دور المثقّف هو "الحصار الإقتصادي" الذي كان لبّ تأثيره على الطبقات المتوسطة من موظفين ومدرسين وأساتذة جامعات وكتّاب وصحفيين، فقد وجد المثقّف نفسه وسط العوز المادي وخضمّ إكراهات السلطة وتعسّفها والمتغيرات الجديدة المتمثلة بسقوط المعسكر الإشتراكي وبروز أمريكا القوة المهيمنة الوحيدة في العالم، وتوجيه أنظارها صوب العراق لإحداث تغييرات جديدة في المنطقة ومن بعدها اندلاع حرب الخليج الثانية ١٩٩١ وجد المثقّف نفسه بلا دور أو مكانة اجتماعية "والجوع يفترس معدته".[٢]

"علوان"، "أمجد" أنموذجان للمثقّف التسعيني الذي يعيش ظروف الحرب والقهر والجوع، وقد مثّل كلّ منهما حالة مكملة للآخر، رصد الراوي "علوان" علاقة المثقّف بالمهمّش، فقد مثّل ذلك العقد انحدار النخبة وانعزالهم وتقهقرهم وصعود الهامش الإجتماعي إنساناً ومكاناً وثقافةً بوصفها الشريحة الأقوى في المجتمع الجنوبي، وكأن المثقّف التسعيني عاد أدراجه إلى بدايات القرن العشرين حيث لا لغةً مشتركة تجمع بينه وبين الجمهور ولا إيديولوجيا يدعو إليها ولا مؤسسة سياسية أوحزبية تمنحه الدعم، إن قصة الحبّ بين "علوان" والطباخة "ز" استعارة موضوعية لشرح العلاقة بين المثقّف والمهمّش اللذين وجدا نفسيهما يقفان على أرض واحدة من النبذ

---

[١] ينظر صورة المثقف في الرواية الجديدة، هويدا صالح، وقد ذكرت المؤلفة في كتابها جملة تعريفات أكدت على دور المثقف السياسي والاجتماعي لعدد من الكتاب منهم "غرامشي"، "وجوليان بندا "والذي يقول عن المثقف أنه "مخلوق نادر لأنه يساند معايير الحقيقة والعدالة الأبدية، ويقول الحق في أصعب الظروف"/٢٩، وذكرت رأي" ادوارد سعيد" في المثقف بكونه الإنسان المستقل سياسياً الرافض للأفكار السائدة والنمطية وصاحب المواقف الثابتة والمبدئية/٣٧.

[٢] يوم حرق العنقاء/١١٤.

والبؤس، وقد كان زواجهما عند "تل الجماجم" إعلاناً بتلاحمهما الوظيفي في الأدوار.

الصحفي"أمجد" سرد قصة الفقر المدقع الذي ألمّ بالمثقّفين أثناء الحصار "كان ولعي في العمل في الجريدة مثار دهشة الجميع، أما الآن فالعمل وحده لا يكفي لشراء طبقة بيض أو سروال".[1]

خضع الصحفي "أمجد" الذي يعمل في صحيفة حكومية والرسام "عادل بيكاسو" بائع اللوحات المزوّرة والتجارية لرغبات ونزوات صديقهما التاجر الأدبية منها والجنسية أيضاً، فكتب الأول سيرته الذاتية مقابل أجر مادي، وأقام مع الثاني علاقة مثلية؟.

أما "صاحب السيارة" الرجل الذي ظلّ يتوهّم أنه يتعرض لحادثة اغتيال في ساحة "أم البروم" شبيهة بتلك التي حدثت لرجل آخر في ساحة أخرى تمدّد بوابل من رصاص مجهول بجانب نمر كبير، صاحب السيارة أنموذج للمثقّف التسعيني الذي فقد هويته/أناه الإنسانية والثقافية وأخذ يتماهى مع صورة الجلاد في الوعي واللاوعي وينحدر شيئاً فشيئاً نحو المجهول.

لم يتوضّح الدور الذي نهض به مثقّف ما بعد ٢٠٠٣، فأغلب الروايات المدروسة رجعت إلى التاريخ لسرد حكاية المثقّف في عقود مختلفة ولم تقارب الوقت الراهن، توجد إشارة واحدة يقول فيها مثقّف شاب يمرّ في شارع المتنبي قبل سقوط نظام البعث بفترة قصيرة ويشاهد المثقّفين يفترشون الأرصفة لبيع كتبهم بأسعار زهيدة "صدام وضعهم ما بين الجوع أو الكتابة عن بطولاته، والكثير منهم ارتضى الجوع وبيع الكتب أمام المارّة، كنت أفكر هل أصبح مثل هؤلاء في

---

[1] موت الأب/١٠٠.

المستقبل؟ وهل الثقافة هي سبب البهدلة والألم".[1] تفسير العبارة يشير إلى أنّ حقبة ما بعد التغيير تمخّضت عن أنموذجين من المثقّفين الأول سقط في منتصف الطريق وقبل بأدوار اللامبالي، الإنتهازي، المنتفع، محامي الشيطان، وقد استمرئ هذه الأدوار وصمّم على البقاء عليها ولو تغيّرت الأنظمة والأزمان، أما الثاني فهو الذي قاوم بالرفض وعدم الامتثال وتحمل التهميش والفقر والإقصاء حفاظاً منه على شرف الكلمة، هذان المثقّفان مازالا يتبادلان الأدوار

٢- الأقليّات الدينية:

شريحة واسعة من الأقليات الدينية والقومية المتواجدة في الجنوب صابئة، يهود، مسيح سكنوا المدينة وأصبحوا من فواعلها الإقتصاديين وجزءاً من حركتها العمرانية وطابعها الحضاري،لا يعني ذلك أنهم لم يتواجدوا في المناطق الريفية والمهمشة[٢]، ووضعهم ضمن طبقات المدينة جاء لخصوصية أدوارهم في الخطاب الروائي والتي أظهرت كونهم صفوة المدنية في النصف الأول من القرن العشرين ووجهة النظر الإجتماعية عنهم، خاصةً ما يتعلّق باليهود منهم بأنّهم كانوا من مؤسّسي المشاريع الإقتصادية والأعمال الحرّة في الجنوب.

أهمّ الشخصيات اليهودية في الروايات الدكتور "داوود كباي" الذي عاش في مدينة العمارة، وقد تركّزت معاناته في كونه يهودياً في وقت بدأت تظهر فيه الحركات العنصرية القومية من كلا الجانبين، اليهودية المتمثلة بالحركة الصهيونية

---

[١] حجاب العروس/٩٧.

[٢] في كتاب الاثنيات والأقليات في العراق، "إن الصابئة يصل عددهم الى ١٠٠ الف نسمة، خمسة وعشرون ألف منهم يعيشون في الأهوار، والنسبة الأكثر منهم تعيش في "بغداد، البصرة، العمارة"، /٦٩، أما اليهود فقد عاشوا في العديد من المدن العراقية ومنها الجنوبية وقد مارسوا "الكثير من المهن بجدارة ولا سيما التجارة والصيرفة ونشطوا في المهن الحرة وبرز منهم بعض الأطباء"/٧٥.

العالمية ودعوتها لقيام وطن لليهود في فلسطين، وفي الجانب العربي ظهرت تيارات القومية العربية واستقطبت قادة الجيش العراقي الذين قاموا بانقلابات عسكرية ذات توجّهات عروبية منهم "رشيد عالي الكيلاني" الذي قاد أول موجة لتهجير الأقليات[1]. حاول كباي أن يحافظ على هويته الدينية والتي هي جزء من هوية المكان الذي احتضن أقدم الحضارات والديانات ولم يتسنّ له ذلك بفعل السلطة السياسية التي أرادت محو هوية الإنسان والمكان وتفرض هويتها الإيديولوجية على الأقليات، "أعلن أنّه لن يغادر العيادة ولا حي التوراة، نعم لن يغادر المدينة ولا البلاد إلا جثّةً هامدة، حتى في هذه الحالة فإنه لم يخفِ رغبته كما عبّر في وصيّته أن يدفن جثمانه في قضاء العزير"[2].

في الرواية ذاتها شخصية "يحيى ملا إبراهيم" زعيم الطائفة الصابئة المندائية لم يعانِ ما عاناه الطبيب كباي من عنت السلطة واضّطهادها، بل يبدو مهاباً من قبل أتباعه في "العزيز" جنوباً مروراً بقلعة صالح والمدّثرة ومسعيدة والحلفاية"[3]، والسبب يعود لأسباب تاريخية تتعلق بتعايش الصابئة مع المسلمين في حقب طويلة وممتدة، واجتماعية تعود لتمرّسهم على الصبر[4].

إن الفعل الذي قام به شيخ الصابئة هو رفض زواج ابنه من "ملائكة" اليهودية، وقد كان الإضّطهاد الإجتماعي للشابين اللذين تزوّجا سراً نظيراً للإضّطهاد السياسي لهما، وذلك يعني أن الأقليات الدينية كانت تعاني من عدم تقبّل فيما بينها؟!.

---

[1] حدثت بعد انقلاب ١٩٤١، أحداث الفرهود التي هجر على أثرها اليهود، ولقد حدثت في عهد وزارة رشيد عالي الكيلاني حملات تهجير للكرد الفيليين بحجة أنهم من التبعية الايرانية في الأربعينات، ينظر الإثنيات والأقليات في العراق/٤٦٥.

[2] ملائكة الجنوب/٣١.

[3] نفسها/٤٤.

[4] ينظر الإثنيات والاقليات في العراق/٦٩.

"جنزيل" شيخ الصابئة في الأهوار أكّد الخلاف بين الطائفتين وعدم تقبّل إحداهما للأخرى[1].

شخصية "يوسف يعقوب" صاحب مكتبة الأسلاف لبيع وشراء الكتب، ومهنته تدلّ على مدى تأثير اليهود في الثقافة الجنوبية والعراقية بشكل عام.

شخصيات صابئية أخرى بدت متطابقة مع الأكثرية في المعاناة مثل صائغ الذهب "نور الملاك" اضّطهاد السلطة له ومطاردتهم له لأنه متزوج من يهودية، معاناته لا تختلف عن معاناة الشيعي "نعيم عباس" واتّهام السلطة له ولعائلته بالتجسّس والعمالة لإسرائيل.

شخصية الشاب "سلوان جبارة" المتباهي على الآخرين بسيارته البرازيلي ووالده الذي يعمل رئيساً للطهاة في دار استراحة البصرة، هو ووالده ما زالا ينسبان نفسيهما للطبقة البرجوازية بالرغم من الفقر الذي طالهما مثل الآخرين.

ت- الطبقات العليا "المتنفذون":

غالباً ما يشار تقليدياً إلى الطبقة العليا بأنها مرادفة للأرستقراطية وهم أولئك الذين يرثون انتمائهم من طبقة النبلاء في المجتمع الإنكليزي، وهي ترادف الطبقة الرأسمالية "البرجوازية" عند كارل ماركس، وبرغم ضآلة حجم هذه الطبقة إلا أن قوة ملكيتها تتجاوز عددها[2].

هذه الطبقة هي الأقلّ تمثيلاً في النصوص المتناولة، فالتشخيص كان مركزاً على المهمّشين والمثقّفين في المجتمع الجنوبي، والإستثناء شخصية "شيخ العشيرة" في الريف وأهميتها في المنظومة الإجتماعية، ودورها في الإستحواذ على الأراضي

---

[1] حجاب العروس/١٠١.

[2] ينظر موسوعة علم الاجتماع، المجلد الثاني/٣٠٢.

والثروة أثناء العهد الملكي لم يسلّط الضوء على الأرستقراطية بالشكل الذي يضيئ على هذه الشريحة المهمة؟.

في الثلاثينات والأربعينات كان هنالك الباشوات، وقد ورد ذكر "طالب النقيب" ممثلاً عن تلك الطبقة من دون أن يظهر تشخيصاً، وهنالك أيضاً "صاحب القصر" الأرستقراطي المتعجرف، الذي كان يذلّ الفلاحين ويستغلّهم ولا يتورّع عن تصفية من يتمرّد على سلطته.

في الأغلب مثّلت الشخصيات المتنفّذة سياسياً واقتصادياً "الآخر" ولم تمثّل الجنوبيين المحكومين وليس الحاكمين في أرضهم وثرواتهم.[١] من الشخصيات الأجنبية التي كانت محتلّة للجنوب، ذكرت شخصيات من أمثال "من هنا مرّ طاوزند من البصرة حتى الكويت، ليلاقي مصيره أسيراً، بعد حصارٍ مضنٍ، حتى أكل وجنوده الكلاب والقطط نيّئة، وإليه مضى "لورانس العرب" تسربله عباءة عراقية، يسأل ويتذوّق التمور حاملاً كيساً يرنّ بالذهب".[٢]

وقد كان "المستر فوكس" شخصية رئيسة مثّلت غطرسة المحتلّ وعنجهيّته واستبداده[٣]. ذكر مستر "ت.س.اليوت" الشاعر والأديب الشهير الموظف في وزارة شؤون المقابر التابعة للتاج البريطاني، زار العمارة التي بنيت فيها أكبر مقبرة في الشرق الأوسط تضم رفاة الجنود الإنكليز أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد أقام حفل استقبال كبير على شرف نخب مدينة "عماريا" تحدّث فيه عن تاريخها، وعن تسامح الجنوبيين، وأهمية دخول بريطانيا للعراق في بداية عهد جديد للأهالي

---

[١] التركيبة السياسية التي تشكلت وفقها الدولة العراقية مثلت الاخر ولم يشارك فيها الجنوبي إلا بكونه هامشاً، ومن الممكن العودة إلى كلام الملك فيصل الأول الذي يقول عن الحكم في العراق "العراق مملكة تحكمها حكومة عربية سنية، مؤسسة على أنقاض الحكم العثماني، وهذه الحكومة تحكم قسماً كردياً أكثريته جاهلة، وأكثرية شيعية جاهلة منتسبة عنصرياً إلى نفس الحكومة" /تاريخ العراق السياسي، عبد الرزاق الحسني/١١.

[٢] يا كوكتي/٧١.

[٣] في رواية رياح شرقية رياح غربية، وقد ذكرت أيضاً في "سابع أيام الخلق".

"الجندي المسيحي جاء يحرّرهم من مستعبدهم المسلم، جئنا نحرّرهم من مضّطهديهم الأتراك، العبودية والحرية أمران ليس لهما علاقة بالدين"[1].

شخصيات غير سويّة ،غامضة لا يُعرف شيء عن محتدّها أو تاريخها، اقتحمت الفضاء الجنوبي، بثّت التفرقة بين الناس بالترغيب والترهيب، "زيدان"، "بدر فرهود الطارش"، "صاحبي"، "مهران"، "التنديل"، شخصيات استحوذت على الثروات، سيطرت واستبدّت، وتحكّمت بالحاضر والمستقبل.

---

[1] ملائكة الجنوب/٢٠٤.

الفصل الرابع

صورة المؤلف الجنوبي

مدخل نظري

مفهوم صورة المؤلف

مفهوم "صورة المؤلف" طرحه باختين في كتابه "شعرية دستويفسكي"، وقد عنى بها شخصية المؤلف أو أناه عندما تكون قادرة على استيعاب أشكال وعي الآخرين وتخطّي النزعة الذاتية وتفتح منافذ الحوارية مما يركب صورة المؤلف "image" فيقول: "إنّ الميل نحو الموضوعية في إعادة صياغة الأشياء كذلك مختلف أساليب البناء الموضوعي كلّ ذلك يعتبر بمثابة مبادئ خاصة إلا أنّها مترابطة لتركيب صورة المؤلف".(١)

لقد مثّلت الطروحات الباختينية في التأكيد على دور المؤلف في الخطاب السردي استثناءً نقدياً لاسيّما في الحقبة التي راجت فيها البنيوية الداعية لنظرية "موت المؤلف"، فقد أراد "بارت" أن يقوّض بنية السلطة التي يتضمّنها الترويج لفكرة المؤلف والتي تعكس استبداداً يتطلّب مذهباً شبه لاهوتي لقراءة النصّ وتحليله.(٢) وقد أكّد على أهمية القارئ وريثاً جديداً لسلطة الباث، واستثمر فكرة التناصّ، فالمعجم الذي يعتمد عليه المؤلف يمثّل مخزوناً هائلاً من الإقتطافات والإشارات تنحدر من الثقافات وتدخل في حوار مع بعضها.(٣)

وقد انتقد "تودوروف" من وجهة نظر بنيوية مفهوم "صورة المؤلف" وعدّه غير ملائم "إنّ صورة المؤلف إذا عُني بها الخالق المؤلف هي تناقض في الصفات، إنّ كلّ صورة هي شيءٌ منتجٌ، وليست شيئاً يُنتج"(٤) إنّ صورة المؤلف ليست هي

---

(١) شعرية دستويفسكي/٤٦.

(٢) نفسه/٣٠.

(٣) ينظر دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي،٢٤٢ ، واللغة الثانية/١٣٠

(٤) المبدأ الحواري/١٣٩ – ١٤٠.

صورة المؤلف "الخالق للنصّ" وإنّما هي تجميع لعدّة صور ومنظورات "منظور الراوي، منظور الحدث، منظور الشخصية، منظور المروي له، والتي تمثّل جهة الوعي والإدراك وهي لا تكتمل إلا بالجهة المقابلة وهي الفهم ممثّلة بالتلقي.

أما "ميشيل فوكو" في مقالته "ما المؤلف" فقد تحدّث عن إشكالية إسم العلم "إن إسم المؤلف غير متعدّ بشكل لافت بمعنى أنه لا ينجح في العبور من داخل حيّز الخطاب إلى الشخص الحقيقي الموجود في العالم الخارجي الذي أنتج هذا الخطاب عوضاً عن ذلك فإسم المؤلف يحدّد الحواف الخارجية للنص"[١]

إنّ مقالتَيْ موت المؤلف لـ "رولان بارت" وما المؤلف لـ "ميشيل فوكو" جزء من البيانات البنيوية الصارخة في حقبة الستينات والتي سرعان ما خفّ وهجها تدريجياً، أما توجّهات ما ما بعد البنيوية لم تلغِ الذات بقدر ما وضعتها "بين هلالين"[٢]، فقد سعت إلى تأسيس الذات داخل الحقل اللساني، إنها وإن أُهملت الذات النفسية والهووية فقد اكتشفت الذات الخطابية.

وقد جاءت سرديات ما بعد الحداثة ردة فعل قوية من قبل المؤلفين، مواجهة لمقولة "موت المؤلف"، بما يشبه انتفاضة أنا المؤلف ضد إكراهات الموت، فظهرت العديد من الروايات التي يقترح فيها المؤلف نفسه فيها شخصية مشاركة أو يدمج فيها صوت الراوي بصوته ليدلّل على وجوده وهويته، وأيضاً هنالك روايات السيرة الذاتية التي راجت بكثرة في العقود الأخيرة[٣].

فالحداثة الروائية التي دعت بدءاً لضرورة الإيهام بالواقع الموضوعي في السرد سرعان ما خبا بريقها في مرحلة لاحقة مرجّحة المنظور الذاتي في الدعوة للتغريب وتعرية تقنيات الكتابة والإحتفاء بالميتاسرد وإعادة المؤلف إلى المعترك.

---

[١] المؤلف/٤٦.

[٢] ينظر محاضرات في الايديولوجيا واليوتوبيا/٥.

[٣] ينظر مدخل الى علم السرد/٣٦.

وقد ظهرت مصطلحات سردية اشتقاقية لتفسير تنويعات الوعي الذاتي الأدبية، مثل "factionality" و"fictiveness" واللتان تختلفان عن مصطلحي "التخييل" و"صناعة التخييل بكونهما يتضمّنان في نسيجهما الوعي الذاتي للمؤلّف، ومصطلح "fictionist" الذي يشير للروائي تحديداً.(١)

لقد أثارت المناهج ما بعد البنيوية في رفضها لدور المؤلف الفاعلي التاريخي أسئلة عديدة عن تموقع المؤلف في نصّه، فهي وإن لم تستطع أن تلغي هويّته أو إسم العلم الخاص به طالبت بإعادة تعريفه، فمن هو المؤلف في النصّ؟ هل هو المؤلف الحقيقي، إسمه وسيرته وتصريحاته أم هو إيديولوجياً الخطاب النصي والتداولي؟، وكان على نقّاد الإتجاه الذاتي في دراسة الخطاب السردي إيجاد إجابات مقنعة لتلك الأسئلة، ومن ثمّ من الممكن إرجاع المؤلف إلى الواجهة ثانيةً.

لقد تحدّث "غولدمان" كثيراً عن "العبقرية الفردية" ووصفها بأنها معضلة من معضلات النقد.(٢)

في كتابه "القارئ في الحكاية" يشارك "أمبرتو إيكو" باختين الطروحات في ضرورة أن تدرّس السردية ضمن المابعد نصّية أو التداولية "يعلي من شأن ظروف التلفّظ دون بنية اللفظ الدلالية على غرار ما يعلي من شأن المناصّة والمسلّمات التي يضعها المتأوّل موضع الفعل".(٣) وبالإختلاف مع سلفه فهو يرفض المؤلف الواقعي جملةً وتفصيلاً "يتجلى المؤلّف وحده في النصّ من حيث كونه أسلوباً يمكن التعرّف عليه، وهو إلى ذلك ما يمكن أن يكون لهاجاً نصّياً أو لهاج مدونة أو عصر من العصور وعلى أنه موقع فاعلي محض".(٤)

---

(١) ينظر المبنى الميتاسردي للرواية/١٩.

(٢) نفسه/٢٦.

(٣) القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو ت:انطوان أبو زيد/٥٤.

(٤) نفسه/٧٦.

يستبعد "بول ريكور" المؤلف الواقعي من دائرة التأويل فيقول "قصد المؤلف ومعنى النصّ يكفّان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب، وهذا الإنفصال بين المعنى اللفظي للنص والقصد الذهني للمؤلف يضفي على التسطير دلالته الحاسمة".[١]، وإذ يرى أن اللغة لا تتكلّم إنّما يتكلّم بها الناس "النصّ لن يكون حصى مبثوثة في الرمال" فهو يشدّد على أنّ معنى المؤلف يصير بعداً من أبعاد النصّ بقدر ما يكون من المتعذّر استحضار المؤلف واستجوابه[٢].

إنَّ قصد المؤلف لا يتطابق بحالات كثيرة مع قصدية النصّ "المكتوب"، وإن شاء الناقد البحث والإستقصاء عنها فهي ملاحظة ضمن المسار التداولي في سياق التلفّظ وفي فقه اللغة وفي المناصّة وفي الإحالات، أو تكون مرهونة بفهم وحدوس المأوّل من دون ضابط شكلي.

تكون المسألة أعقد عند دراسة الخطاب الروائي عنها في دراسة الخطابات الأخرى، ففي الرواية يتعدّد المؤلفون بتعدّد المشاركين اللغويين فيه "من يشارك في القصة "الشخصية"، ومن يحكيها "الراوي"، ومن يكتبها "المؤلف"، وتعدّد منظورات هؤلاء للنصّ والعالم.

الثنائية المفترضة بين المؤلف والراوي تجعل للنصّ مؤلفين اثنين. يطلق "أمبرتو إيكو" على الراوي "المؤلف التجريبي" وهو "فاعل التلفّظ النصّي وقد صاغ فرضية حول القارئ النموذجي".[٣].

وهنالك مصطلح "المؤلف الضمني" الذي يتوسّط بين المؤلف الواقعي وبين الراوي، وهو تشييد للقارئ أو المفسر الذي يحاول أن يحدّد معنى النص.

---

[١] نظرية التأويل، بول ريكور ت:سعيد الغانمي/٦٢.

[٢] ينظر المصدر نفسه/٦٢.

[٣] القارئ في الحكاية/٧٩.

هنالك طروحات تقسم المؤلف إلى مؤلفين، من هؤلاء "المؤلف التمهيدي" هو مؤلف المصدر الذي يؤثر بشكل حاسم على النص، المؤلف التنفيذي هو "المؤلف المسؤول عن إبداع النص".[١]

"فولفانغ أيزر" يقول: "فقط عندما أقرأ أصبح تلك الذات التي تطبق معتقداتها مع معتقدات المؤلف"[٢]، فصورة المؤلف لديه تقابل القارئ الضمني والذي يمثل بؤرة التقاء القارئ الحقيقي للنص بالقارئ التخييلي فيه.[٣]،

وقد أشار "لينفلت" إلى أنا المؤلف المجرّد أو المؤلف الضمني والقارئ المجرّد أو القارئ الضمني ينتجهما المؤلف الواقعي، وينتج نصّه المتكامل، وفي هذا النصّ تولد صورة أدبية مسقطة عن ذات المؤلف، أي أناه الثانية.[٤] ،

إن علاقة أنا المؤلف الخطابية بفواعل النصّ الأخرى "الراوي، الشخصية، المروى له " وقدرته على تجاوز إيديولوجيته الذاتية ليؤسّس إيديولوجياً النصّ المتفرّدة، ذلك ما يخلق صورة المؤلف.

---

[١] مدخل الى علم السرد/٣٩.

[٢] فعل القراءة فولفانغ ايزر، ت حميد لحمداني، الجلالي الكتبة/٢٢.

[٣] نفسه/٣١.

[٤] نقلا عن مقالة "اشكالية المروي له في السردية الحديثة"، حسين حمزة الجبوري، مجلة ثقافتنا/٣٥.

المبحث الأول

علاقة المؤلف بالراوي

١- منظور الراوي/ منظور المؤلف:

إنّ مفهوم وجهة النظر أو المنظور المأخوذ من الفنون البصرية حدّد أفق العلاقة بين الفنّان أو الروائي وبين عمله من أيّ زاوية أو بعد ينظر إليه[١].

لم تكن ثنائية الراوي/ المؤلف في بداية التأليف في قضايا وجهة النظر تطرح بذلك البون الشاسع بين الإثنين إلا مع منظّري المنهج البنيوي، أما الألمان والأمريكان فلم ينظروا للموضوع بتلك الصرامة المعهودة عن الفرنسيين.

وقد حدّد "واين بوث" وهو من المنظّرين الأنكلو أمريكيين إشكالية وجهة النظر وتنبذبها بالإحالة على مقولة "هنري جيمس" إنّ هناك خمسة آلاف طريقة لرواية قصة ما ولا يعرف على وجه التحديد من منها الصالحة ومن ليست كذلك والتي تثبت بها بلاغة أو شعرية الخطاب[٢].

وهو الذي طرح مفهوم "المؤلف الضمني" لكي يميّز المؤلف الخطابي عن قصد المؤلف الشخصي، فالمؤلف في رأيه "يستطيع إلى حدٍّ ما التنكر لدوره، ولكنّه لا يستطيع أبداً الإختفاء".[٣]

وقد حدّد تدخّلات المؤلف الصوتية في أساليب منها، التوجيهات المباشرة للقارئ، التعليقات والأحكام حول الشخصية، تغيرات وجهة النظر داخل العمل الأدبي وطالب بأن يكون تدخّل المؤلف ضمن الحدّ الأدنى للحفاظ على الموضوعية.

---

[١] ينظر شعرية التأليف/١١- ١٢.

[٢] ينظر المصدر نفسه الكلام عن كتاب بوث "بلاغة الرواية" من ٦٣ /٨٥، وفي الكتاب أيضاً كلام عن المدرسة الألمانية في النقد القصصي، والنقاد الذين ميّزوا بين الراوي والمؤلف.

[٣] نفسه/٧٦.

إنَّ نمطي وجهة النظر المتواترين هما الراوي "كلّي العلم"، والراوي بضمير المتكلم، وإن كان بعض الروائيين جرّب نمط الراوي المختفي أو غير الظاهر وقد أطلق عليه السرد السلوكي أو عين الكاميرا أو "الرؤية من الخارج" بحسب تصنيف "بويون"، ومنحه "بورخس" تسمية الحكايات المكتوبة بريشة دقيقة جداً، إلا أنّ نماذج هذا النوع من السرد تبدو محدودة أو قليلة جداً مقارنة بالنمطين الآخرين.[١]

سردت أغلب الروايات المدروسة "بضمير المتكلم"، وهذا النوع يقّرب منظور الراوي من منظور المؤلف إلى حدّ كبير، ذلك ما أكّده "ولغانغ كايزر" المماثلة بين المؤلف والراوي قابلة للتطبيق دون قيد أو شرط على الرواية المكتوبة بضمير الراوي المتكلم"[٢].

أما الناقدة الألمانية "كاته هامبورغر" فتقول "إنَّ الرواية التي يرويها المتكلم لا تنتمي إلى عالم القصة بل هي نوع من النطق الحقيقي".[٣]

أ- الراوي المتكلم وعلاقته بالمؤلف:

خمس روايات من العينة أشارت للإسم العلم للمؤلف وهي "درب الزعفران، سابع أيام الخلق، تلّ اللحم، ملائكة الجنوب، ذيل النجمة"[٤]، الإشارة لإسم العلم يكفي للحكم بتطابق منظور الراوي مع منظور المؤلف، وبالتالي إيديولوجيته ورؤيته للعالم، مع التأكيد أنَّ الكلام عن المؤلف في هذا المبحث لا يعني بالضرورة المؤلف الواقعي وإنما المؤلف الخطابي أو الضمني الذي يعبّر عن نفسه صوتاً ومنظوراً مع وجود الراوي المتكلم الرسمي أو المؤلف الوظيفي .

---

[١] ينظر خطاب الحكاية/٢٠٠.

[٢] المقولات والتمثلات والأوهام/١٠٧.

[٣] نفسه/١٠٩.

[٤] ورد ذكره في مبحث دلالات الأسماء

رواية تبدأ وكأنّها تروى بأسلوب الراوي العليم، ومن ثمّ يعرّف الراوي نفسه بأنه كان يتحدّث عن نفسه والآخرين بضمير الشخص الثالث ومن ثم يذكر "هذا هو أنا والذي سأتحدّث عنه بضمير الشخص الثالث ومحتمل جداً أن أكون أنا أو كما قلت "عبد الحسن بدر" قد بالغ في تفسير ما لاحظه وسمعه".(١)

ملاحظة عبارة "محتمل جداً أن أكون أنا "حيث أشار بها المؤلف إلى نفسه ومن ثم عطف على إسم الراوي "عبد الحسن بدر"، وهنا يدمج المؤلف صوته بصوت الراوي.

اتّضح في رواية أخرى وبجملة واحدة أن راويها مشارك في القصة لكنه يفضّل السرد بضمير الغائب أو الشخص الثالث "ترك لك هذا الورد، يحرك رأسه قليلاً وينظر إلى باقة الورد التي وضعتُها فوق سطح المنضدة"(٢)، بإشارة الراوي إلى نفسه بعبارة "التي وضعتها" تكون الرواية منتمية إلى السرد بضمير المتكلم/ الغائب "الشخص الثالث"، والراوي اسمه "هادي" أي "مهدي" المؤلف.

وقد ذكر راويان أنهما يكتبان مسوّدة الرواية ذاتها التي كانت في زمن الكتابة في طور الإفتراض ومن ثم صارت إنجازاً مقروءاً، وهما "علوان" و"أمجد" تصرّح أحلام الكرّاسة بحقائق نصوصي التي تتخطّى اليوم عامها العاشر".(٣)

أما "شروكية" فهي بمثابة سيرة لجيل المؤلف الذي قضى نصف عمره محارباً "اعتقل وسجن وعذب"(٤) وعانى الإضطهاد والتهميش والفقر.

تعدّ "مذكرات سجان" سيرة متخيلة" نلحظ فيها أن السرد بضمير المتكلم متطابقاً مع الأنا الساردة متنافراً مع الشخصية المبأرة حيث تبرز للواجهة مسألة "التبئير"

---

(١) الحرب في حي الطرب/٤٣.

(٢) أشواق طائر الليل /١٨.

(٣) كراسة كانون/٩،الرواية الأخرى يوم حرق العنقاء.

(٤) سيرة المؤلف شوقي كريم حسن تشير إلى أنه أمضى حكما بالسجن في"أبو غريب" مثل بطله الشروكي.

والتي فرّق بموجبها "جنيت" بين الصيغة "الشخصية التي توجّه وجهة نظرها المنظور السردي، وبين الصوت "من السارد".[1]

الإستدلال على عدم تطابق المنظور بين الراوي "الصوت" والشخصية المبأرة كالإستدلال على التطابق بينهما، تبدأ من تنظيم بنية المحكي "من التسمية والوصف والتلفّظ ومن اعتراضات وتعليقات وإشارات المؤلف وليس انتهاءً "بوجهة النظر الإيديولوجية والتي تتطلّب حدساً تأويلياً من قبل المتلقّي لفهمها.

تدين الرواية وبشدّة مهنة "السجان" فالراوي يكيل الإتهام والشتائم وعدم الرضا عن نفسه وليس هنالك شخص يمكن أن يدين نفسه ومهنته وتاريخه بهذا الهجوم العنيف وعلى طول صفحات الرواية!، فهذه الرؤية تعود للمؤلف المهيمن على وجهة نظر السارد، والمتلقي بدوره لم يتمكن أن يتلمّس شخصية "السجان" بسبب هيمنة صوت المؤلف كقوله "إن المراتب والنياشين الملصقة على أكتاف عرّيف أو مفوّض أو ملازم أو نقيب أو رائد وغيرها ليست سوى أسماء بمعنى واحد سجّان، لا يفهم إلا ما يقوله المتسلطون الكبار بأن المواطن حيوان".[2]

إنَّ جملة "المواطن حيوان" ليست جملة ضابط قضى حياته في تعلّم الإنضباط والحزم والكلام الرسمي وليست جملة يتفوّه بها أحد من كبار السلطة وإن عامل مواطنيه بهذا الشكل، إنها جملة تنتمي لقاموس المؤلف الذي أراد إدانة مهنة السجّان والسلطات التي يعمل بأمرها فكان يخترق وعي السجّان ويتحدّث على لسانه بما يشاء، لذلك فإن الرواية وفي نصفها الثاني قد انزلقت نحو الغنائية المفرطة، كأن يقول السارد "هذا هو وصف السجن لا يبزغ من داخله إلاّ الشيطان يرسل شرر العذاب إلى أرواح السجّانين"[3].

---

[1] خطاب الحكاية/١٩٨.

[2] الرواية/١٥.

[3] نفسها /١٩٦.

منظور الراوي المتكلم والتي يهيمن عليه منظور المؤلف تُقرأ في رواية "مكنسة الجنة" أيضاً، رسّام جداريات الرئيس يسرد حكايته بمنظور عدائي وتنكيلي معاد لأناه الذاتية "سيتكلم الناس هنا عن رسام عجوز يرسم وجه الرئيس بنصف دقيقة وهو أعمى يصطحب معه طفلة محجّبة تتكفل (نشّ) الذباب عن وجهه وجمع المال والقراءة له من دفاتر ملأها العطن وروائح القطط".[(1)] وضع المؤلف كلمة (نشّ) بين قوسين ربما لأن سرده على لسان الرسام هو بمثابة ذلك النشّ الذي يقوم به الجيل اللاحق عن ذباب وجه الجيل السابق له.[(2)]

إن الرواية بضمير المتكلم تشكّل نصف النصوص المدروسة وفيها تظهر وبوضوح لعبة تبادل الأقنعة بين الراوي والمؤلف سواء أكانت تطابقاً أم تنافراً، وتهيمن فيها الإيديولوجيا الذاتية للمؤلف/ الراوي، مما يبيح تلازم المنظورين.

ب- علاقة الراوي العليم بالمؤلف:

أما الروايات التي سردت بصوت السارد كلّي العلم فيكون ترجيح إحدى وجهتي نظر الراوي أم المؤلف المهيمنة على السرد بحسب كثرة أو قلة تدخّلات المؤلف اللفظية وحسب قربه أو بعده من الشخصية المبأرة.

إن "الشخصية المبأرة" والتي تقود وجهة نظرها الأحداث والمختلفة عن صوت السارد موجودة في جميع أنواع السرد، والأنموذج الأفضل لها هو "التبئير الداخلي" ويشترط "جنيت" فيه أن يقول السارد أقلّ مما تعلمه الشخصية، بالأحرى أن يكون مشاركاً وليس عليماً، ويجب ألا يصف السارد الشخصية البؤرية أبداً ولا يحلّل أفكارها وإنما يحدّد تحركاتها ضمن الأحداث والفضاء فقط، ويضيف أن التبئير

---

(1) الرواية/١٤٥.

(2) مرتضى كزار من الكتاب الشباب فهو من الجيل اللاحق لجيل الراوي.

حالة متغيرة لا تنطبق على رواية بأكملها بل فقرات منها، ومن ثم يرجع للقول "لا وجود لتبئير داخلي بالمعنى الحصري للمنطوق"[1]. وهذا يدلّ على صعوبة فرز وجهة النظر بين من يرى "الشخصية" وبين من يتكلم "السارد أو المؤلف".

ينعت "جنيت" الرؤية كلية العلم بالسرد الكلاسيكي ويطلق عليه "التبئير في درجة الصفر" إلا أنه بعد قليل يستدرك على الرواية بضمير المتكلم "إنَّ السارد الذي ينتمي إلى السيرة الذاتية سواء كانت سيرة واقعية أم خيالية مباح له أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما هو مباح لسارد حكاية بضمير الغائب"[2]، فالسرد المبأر يجب أن لايكون شخصياً، بمعنى أن يكون السارد ديمقراطياً يترك شخصياته تتحرك بحرية على فضاء النص ويظل يراقبها من بعيد.

خلافا لآراء "جينت" أثبتت السرديات المعاصرة إن السارد كلّي العلم لا يقلّ تطوراً واهتماماً بإشكاليات وجهة النظر وموضوعيتهاعن أنواع التبئير الأخرى، واهتمامه بالتفاعل مع شخصياته عن سواها من المنظورات.

في العديد من الروايات ذات السارد العليم نلاحظ أن الشخصية التي تحكم وجهة نظرها السرد "شخصية صبي "لم يتجاوز سن النضج العقلي الذي يمكنه من تبني وجهة نظر تعبيرية أو إيديولوجية محدّدة، والسرد الذي يمرّر من خلال وعيه يعدّ في طور التشكيل الإدراكي، ويكون عادةً مهتماً بالوظيفة التصويرية للمحكي فالوعي الطفولي وعي حسّي يوفّر للسرد عنصري الحيادية والمصداقية.

رواية سبقت غيرها زمنياً وفنياً في التجريب ضمن هذا الإطار هي "ياكوكتي" إذ أن الشخصية المبأرة التي تحكم وجهة نظرها السرد هي شخصية الصبي "سلمان العبد" عمره خمسة عشر عاماً، إلا أن الراوي العليم كثير الآراء والتدخلات

---

[1] خطاب الحكاية/٢٠٣.

[2] نفسه/ ٢٠٨.

والتعليقات فكان يوجه السرد من منظوره أحياناً كثيرة كأن يقول: "ما كان آدم يعرف القلق ولا كانت حواء تعرف غشاء البكارة لذلك عاشا سعيدين"(١)، هذه العبارات تخصّ لغة السارد ومن ورائه المؤلف .

الشخصية المبأرة الأخرى، الصبي "علي" والتي اشتغلت على المنظور المحايد ذي النزعة التصويرية الفوتوغرافية للأحداث والوقائع الإجتماعية والتاريخية التي عايشها الإنسان الجنوبي وبشكل لا يخلو من الإندهاش الطفولي بعوالم الغيبيات الدينية والأساطير والعادات الشعبية، مثال ذلك: "حين دخل علي الدار وجد أمه تفصد دم فاطمة في ظلّ السقيفة كانت فاطمة تكشف عن كتفيها والجزء العلوي من ظهرها فيما تسحب مكية الحسن الدم بإستكان الشاي".(٢).

"حسناء الهور" أحداثها هي الأخرى تمرّر من خلال وعي الصبي "لؤي" إلا أن الراوي العليم في الرواية كثير التعليقات والتدخلات بحيث يصعب على المتلقي تبيان وجهة نظر الصبي من منظور الراوي.

السؤال الأهم في هذا الموضوع أين موقع المؤلف ما بين الراوي كلّي العلم والشخصية المبأرة؟.

الجواب المستمد من التأويل هو أنّ المتلقي يعيّن دور المؤلف بوصفه مراقباً لمسرح الأحداث أو باحثاً اجتماعياً يقدّم أطروحته عن المجتمع ويدوّن مشاهداته عن طبائع الشخصيات ووعيها التاريخي من دون أن تتوسط رؤيته للعالم بينه وبين الشخصيات الأخرى.

ويظهر أنّ السرد من وجهة نظر طفل أو صبي تبتغي تقديم دراسة وصفية ميدانية للفضاء والشخصية الجنوبيين، والإهتمام بالتصورات الشعبية للكون في

---

(١) الرواية/١٤٦.

(٢) الرواية/٧١.

المجتمع، لقد انتشرت وجهة النظر هذه في كتابات بعد التغيير لما شعر به المؤلفون من هيمنة المنظور الإيديولوجي للمؤلف من قبل ذلك إضافة إلى قلة الدراسات السوسيولوجية والأنثربولوجية عن المجتمع الجنوبي في العهود السابقة، وأتاح لهم انفتاح فضاءات الكتابة استخدام هذا النوع من السرد تزامناً مع السرد "السير ذاتي".

رويت "مطر الله" بأسلوب الراوي المحاور المختفي، أطلقت عليه الراوية اسم "الصوت" وهو الذي ظلّ يحاور شخصية "مهران" ويذكّره بظلمه وجشعه وقسوته، قد يكون هذا الصوت هو ضمير الشخصية الذي صحا من غيبوبة طويلة قاربت عقوداً، أو صوت ضحاياه الذين ظلمهم واضطهدهم، أوصوت "المؤلفة".

"المقطورة، مولد غراب، الصليب" صيغت بأسلوب الراوي كلّي العلم ذي المنظور الإيديولوجي المهيمن على البنية السردية للحكي، وهي التي ينطبق عليها توصيف التبئير في درجة الصفر، هذه الرؤية يقف خلفها المؤلف بالضرورة، فلماذا يا ترى اختار الراوي هذا المنظور دون غيره للتبني؟، فالراوي بحدّ ذاته دور افتراضي يكلّف به من قبل المؤلف لإدارة السرد.

ت- المؤلف والرواية المتعددة الأصوات :

عند الكلام عن الرواية المتعددة الرواة أو الأصوات، التي نادى "باختين" بضرورة تبنّيها حفاظاً على الموضوعية، هذه الرواية يجب أن لا تطرح فيها وجهة نظر المؤلف الذاتية ولا موقعه العقائدي وإنما تكون حرية البطل لحظة من لحظات خطة المؤلف ويشعر بوجود أشكال لآخرين تقف إلى جانبه على قدم المساواة.[1]

---

[1] ينظر شعرية دستويفسكي/٩٢.

"باختين" المعتدّ بالمؤلف وخاصة "بدستويفسكي" بعد تنظيره السابق للرواية متعدّدة الأصوات، يعود للإقرار بأنّ التعدّد الصوتي "الكلام هنا لا يدور حول غياب موقف المؤلف بل التغيير الراديكالي لهذا الموقف".(١)

المؤلف لا يختفي وإنما يغيّر خياره التكتيكي في البنية السردية فيفرّق منظوره بين المنظورات المتعدّدة، ويتيح للشخصيات فرصة تطوير منطقها الداخلي واستقلالها بوصفها كلمة الغير(٢).

هنالك سؤال يطرح، إذا كان تنويع الرواة والأصوات ممكناً لكل مؤلف يبحث عن التجديد، فهل يتمكّن كل مؤلف أن ينوّع لغته وأسلوبه في الحكي تبعاً لتعدّد الرواة؟.

يعدّ "دستويفسكي" الأنموذج الأرقى لكتابة الرواية المتعدّدة الأصوات إلا أن بعض النقاد أخذوا عليه أنه يعدّد الأصوات والإيديولوجيا لكن لغته تبقى ذاتها وتلك إشكالية في رواياته(٣)، فتقنية تعدّد الأصوات تفقد حيويتها إن لم يكن هنالك تغيير جذري في اللغة والأسلوب يلائم كلّ صوت. وهذا ما وقعت فيه بعض الروايات المدروسة.

اختارت مؤلفة "الغلامة" صوت الناقد "عبد الجبار محمد" لتستبدل به صوت الراوية الرئيسة "صبيحة" في الفصل الختامي الذي أطلقت عليه عنوان "الرواية" حيث يروي الناقد الفصل الأخير من حياة البطلة ومشهد غرقها، لكنّ أسلوب الناقد لم يختلف عن أسلوب الساردة الرئيسة، ولم يكن بالإمكان التمييز بين المنظورين في الحكي لولا تصريح النص بأن الذي يروي الفصل "رجل" وليس أنثى.

في "أيوب" و"موت الأب" كانت هنالك رؤية فنية مميزة للرواية المتعددة الأصوات، فالأولى تروى تناوبياً بين صوت "أنا" البطل أيوب الذي يبرر أفعاله

---

(١) نفسه/٩٥.

(٢) نفسه/٩٢.

(٣) ينظر شعرية التأليف/٢٤.

بشتّى الوسائل، وبين صوت المحامي المحايد ذي النظرة الموضوعية المختلفة عن نظرة البطل، وفي "موت الأب" هنالك روايتان متداخلتان، رواية الصحفي "أمجد" بمقابلها رواية الآخر الملقب "صاحبي".

أهمية التعدّد الصوتي في الروايتين تتمثّل بأن صورة المؤلفين استطاعت التخفّي بين وجهتي نظر الراويين، فلا يكاد المتلقي يميّز إلى أي من الوجهتين يميل المؤلف .

هنالك صوتان في "حجاب العروس" سرد بصوت الصبي "مطر" والذي ينتمي في منظوره إلى مقولة ظاهراتية الوعي وحسّيته، وتتجسّد فيه الشخصية المبأرة، والصوت الآخر هو صوت الراوي/ المؤلف حيث سرد أجزاءً من سيرته الذاتية المتخيلة أو الحقيقية في الرواية.

"تل الرؤوس" كانت كولاجاً من تعدّد الأصوات يقول الراوي/ المؤلف "لقد استخدمت السرد الشامل أعني كلّ أساليب السرد الممكنة التي يتطلبها الحدث"(١).

غير أن تلك التنويعات لم تكن متباينة مع تعدّد الرواة، وليس هنالك تناقض في وجهات النظر تقتضي ذلك التعدّد، فالمنظور الفكري والتعبيري بين الراوي العليم، وبين "غريب مهدي" الراوي الثاني كان متقارباً وتبدو وجهة نظر المؤلف وتدخلاته واضحة جداً في الصوتين معاً، مما يجعل هذه الرواية المتعددة الأصوات يهيمن عليها المنظور الأحادي للمؤلف.

"ستة أيام لاختراع قرية" هي الأخرى رواية متعددة الأصوات بين أربع رواة، المؤلف الحقيقي والراوي "ناصر قوطي" وحكواتي المفكرة "كاظم مظلوم نجم" وبين صبي مفكرة الأحلام "بريس".

---

(١) الرواية/٦٤.

يخوض المؤلفان الحقيقي "علي عباس" والإفتراضي "الراوي" جدالاً على طول الرواية تتطابق فيه وجهة نظرهما مع مشروع كتابة الرواية العجائبية والجماليات التي توفرها للسرد، ويستطيع المتلقي أن يستنتج تقارباً بين المؤلفين في الكتابة وفي رؤية العالم من خلال إشارات المحكي.

"جدّد موته مرتين" رويت بصوتين هما "نجم الفحام" البطل الجنوبي وصوت "الآخر" الناظر للبطل بعين أخرى ترى الأحداث من رؤية ناقدة للشخصية.

لم يعد المؤلف غريباً عن عوالمه التي يؤسسها بل أصبح ذاته سؤالاً محورياً ينبغي الإجابة عنه في سرديات الحداثة، ولذلك فإن العودة لأطروحة المؤلف الحقيقي أو الضمني بالتناظر مع الراوي أو بمعزل عنه ضرورة في النقد الحديث، وإن كان العزل بينهما تعسّفياً أحياناً كثيرة، فالخطاب الروائي هو السباق إلى إعادة المؤلف إلى معترك نصّه وما على الدراسات إلا الإستجابة لهذه العودة والتصديق على حدوثها.

المبحث الثاني

علاقة إيديولوجيا المؤلف بالأسلوب السردي للرواية

من محدّدات الإيديولوجيا الكلمة التي حظيت بأكبر قدر من الجدل والإختلاف طوال قرنين من الزمن هي "نسق كلّي لتأويل العالم الإجتماعي" وهي أيضاً "نسق تمثيلات تتميز عن العلم من حيث أن الوظيفة العملية – الإجتماعية تتغلّب فيها على الوظيفة النظرية".[1]

الإيديولوجيا بوصفها رؤية فكرية وجمالية للعالم تنهض بها طبقة أو مجموعة إجتماعية تعدّ مكوناً أساسياً في صياغة الخطاب الأدبي ومن ضمنه الروائي، فلا تكتسب مقولة الخطاب أهميتها المعرفية وآفاقها الثقافية إلّا بوجود هذا المكون.

في شرحه للإيديولوجيا يتحدّث "عبد الله العروي" عن ثلاث مفاهيم متباينة، هي "مفهوم الأدلوجة، قناع يوظّف في المناظرة السياسية، ومفهوم الأدلوجة رؤية كونية يوظّف في اجتماعيات الثقافة، وأخيراً مفهوم الأدلوجة علم الظاهر ويوظّف في نظرية المعرفة ونظرية الكائن"[2]. فالإيديولوجيا في التوظيف الخطابي لا تعدّ وعياً زائفاً بحسب "ماركس" كونها تمثيلاً وهمياً للمفاهيم بحاجة إلى أن يقلب باستمرار "العالم التمثيلي في تضادّه مع العالم الواقعي"[3]، وإنّما هي رؤية للعالم يشيّدها المبدع من مكونات سابقة في الوجود عنها لكنها مستجيبة لوعي المبدع بالواقع التاريخي والإجتماعي لكونه المعاش أو لطبقته الإجتماعية.

وقد كانت رؤية العالم هي الأساس الذي أقام عليه "غولدمان" منهجه السوسيولوجي في دراسة الأدب، اقتبسها من "هيجل، ولوكاتش ،وكولفر" وعرف

---

(1) معجم تحليل الخطاب/٢٩٢.

(2) –مفهوم الايديولوجيا، عبد الله العروي/١٣٠.

(3) –محاضرات في الايديولوجيا واليوتوبيا/١٣٩.

منهجه بالبنيوية التكوينية وهي تنصّ على أنّ "أشكال الوعي لدى طبقة ما، هي في الوقت نفسه تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن، ولا يتوفر ذلك إلا للكتاب والمفكرين الكبار"[١]. تعدّ البنيوية التكوينية الأدب بنية نصّية دلالية موازية للبنى الذهنية التي تتجاوز الفرد إلى واقعه التاريخي والسياسي ممثلاً بطبقته الإجتماعية "رؤيتها للعالم"، غير أن العبقرية الفردية للمبدع هي وحدها التي تستطيع الإنتقال وتجاوز الوعي القائم لطبقتها إلى الوعي الممكن الشمولي والإستشرافي للحراك الإجتماعي، يتمّ ذلك عن طريق عمليتي الشرح والتأويل للنصوص وهما عمليتان متلازمتان في تحليل ونقد النصوص الأدبية.[٢]

وقد أشكل العديد من المنظّرين على منهج "غولدمان"، وحاولوا تقويمه وتعديله والإزادة عليه فالإيديولوجيات الطبقية في نظر "كارل مانهايم" لابدّ أن تكون ملطّخة بالنزعة الذاتية وبالميل إلى تزوير الحقائق حفاظاً على مصالح الطبقة، ولذلك يقترح بديلاً عن الرؤية الطبقية، رؤية الإنسان الأعلى ممثلاً بالمثقف الذي يستطيع أن يصل إلى المعرفة الموضوعية محرّراً نفسه من الإنتماء الطبقي، فالأنتلجنسيا هي الفئة الوحيدة القادرة على التحرر من الشرط الإجتماعي للمعرفة[٣].

أما "بيير ماشيري"، فيقول عن العلاقة بين الرواية والإيديولوجيا "إن صورة الواقع كما تمّ تمثّلها في مرآة النصّ لاينبغي البحث عنها في الواقع بل في الشكل الذي تمّ رسمه داخل المرآة"[٤].

---

[١] -في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان،جمال شحيد/٤١.

[٢] -ينظر شرح البنيوية التكوينية او التركيبة، المصدر نفسه/٣٥، ١٠٠.

[٣] -ينظر النقد الروائي والايديولوجيا، حميد لحمداني/٢١.

[٤] -نفسه،٦٢.

ويقول أيضاً "ولو أخذنا بعين الإعتبار الوظيفة الإجتماعية والإيديولوجية للجملة، إن البنيات النحوية الكبرى أو السردية هي الأكثر أهمية بالنسبة لسوسيولوجية النصّ الخطاب، ذلك أن البنية السردية لنصّ أدبي تشكل كوناً منسجماً ومستقلاً نسبياً".[1]

فالعلاقة بين الواقع والنص لا تكون متناظرة دائما بل معقدة ذلك التعقيد الناجم عن كون النص مكون من أجزاء متغايرة ينبغي من الباحث ملاحظتها قبل أن يلاحظ بنى الواقع الإجتماعي.

يستلهم "حميد الحمداني" طروحات "ماشيري" ويؤكّد على أهمية التفريق بين الإيديولوجيا في الرواية، والرواية كإيديولوجيا، فيقول: "هنالك إذن محتوى النصّ الذي يتكوّن من معظم الإيديولوجيات، وهنالك ثانية علاقة الإحتجاج القائمة بين النصّ ككلّ وبين محتوى النصّ، النصّ ككلّ هو من صياغة المبدع، أما محتوياته فهي عناصر مستمدّة من الحقل الإجتماعي"[2].

الإيديولوجيا في الرواية هي من حيازات الباث بدايةً إلا أنّ دخول إيديولوجيا المؤلف إلى فضاء الكتابة تتغير طبيعتها بسبب تأثّرها أولاً: بالإزاحات اللغوية من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء والإستبدال والتقاطع مع نصوص أخرى "التناص"[3]، وثانياً: سلطة التأويل وهو القارئ "فكل جماعة تعزل من النصّ عن وعي أو غير وعي ما تراه مناسباً لتصورها الخاص وتلغي الباقي".[4].

---

[1] -نحو سوسيولوجية للنص الأدبي، بيير ف زيما، ت:جورج أبي صالح، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الخامس ١٩٨٩.

[2] -نفسه،٢٧.

[3] ينظر مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، محمد سالم محمد/٣٦.

[4] النقد الروائي والأيديولوجيا/٢٧.

لذلك فإن إيديولوجيا المؤلف تتعدّد إلى إيديولوجيات لما تتركه دلالة البنية النصّية ومن ثم سلطة التأويل من تشويهات .

إنّ إيديولوجيا المؤلف هي العصب الذي يغذي رؤية العالم الفكرية في النصّ سواء وضعت هذه الإيديولوجيا على لسان الراوي أو الشخصيات أو تخفت في البنية الحكائية للرواية بمجملها.

بالإحالة إلى الرؤية الغولدمانية لا يمنع الناقد المتتبّع لهذه الإيديولوجيا من الحركة باتجاهين في دراسة سوسيولوجيا الرواية[1]، فمن الممكن الإفادة من سيرة المؤلف في فهم إيديولوجيا نصّه أو أن بنية النصّ هي من تفسر إيديولوجيا المؤلف وتضيء عليها، مع الأخذ بنظر الإعتبار القراءة الدقيقة والمتجردة تجنباً للوقوع بما يمكن أن يطلق عليه بـ "الخطل التأويلي".

لكنّ دراسة إيديولوجيا المؤلف في الرواية ليست ذات فائدة بحدّ ذاتها إن ظلّت مرتهنة للسياق ولم تسهم في توجيه دلالة النص، لتحقيق ما تسعى إليه الدراسات السوسيولوجية النصية للأدب من أن تكون جزءاً من نظرية الدلائل لدى "باختين"، والبنيوية التكوينية لدى "غولدمان"، وعلم اجتماع نصّي لدى "زيما" الذي يقول: "على المحلّل ألا ينسى أن يضع في اعتباره الوظيفة الإجتماعية والإيديولوجية للجملة، لأن البنية السردية لنص أدبي تشكل عالماً متجانساً نسبياً إنها تحاكي الواقع وتعيد إنتاجه وتتماثل أحياناً بشكل ضمني أو صريح معه".[2]

بين إيديولوجيا المؤلف والطريقة التي يشكّل بها لغته الروائية نقاط تواشج تفرضها طبيعة التأثّر والتأثير بين الواقع والشكل الروائي بصفته تمثيلاً للبنيات

---

[1] ينظر في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، جمال شحيد، حيث يقول: "يجب أن يكون خلف كل جملة في النص فاعل لا يجوز نسيانه والإغفال عن دوره، لأن الإنسان هو المحرك الوحيد للتاريخ"/٨٩

[2] نقلاً عن مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر/٢٠.

الذهنية لمجموعة إنسانية أو طبقة اجتماعية "إن تاريخ الأدب هو تاريخ أشكال قبل كلّ شيء فكلّ شكل جديد يشكّل قطيعة فنية وإيديولوجية مع الشكل السابق"(١).

ولست أعني باللغة هنا الدراسة النصّية اللسانية وإنما الشكل التعبيري المتمثل بحضور اللغات الإجتماعية المختلفة، والخطابات الإجناسية الكبرى مثل الشعرية والمحاكاة .

يعرف "باختين" الأسلوب الروائي بأنه "كشف لهجة الروائي الفردية مفرداته ونحوه أو باتجاه كشف خصائص العمل بوصفه كلاً كلامياً بوصفه قولاً ".(٢)

وقد طرح "سعيد يقطين" وجهة نظر هامة بغية دراسة الرواية ضمن البنيات الإجتماعية والثقافية، وذلك بتميزه دراسة "النص" في ضوء الأسلوبية التي تعنى بدراسة التركيب والدلالة واحتفظ لمفهوم "الخطاب" بالدراسة النحوية واللسانية لقطبي الرواية وهما الراوي والمروي له.

"إذا كنا في الرؤية والصوت نبحث عن المتكلم والذي يرى والمنظور الذي من خلاله تقدّم الأحداث، فإننا في الرؤيات والبنيات السوسيو- لسانية نجدنا نبحث في رؤيات الكاتب والقارئ والنصوص في كلّ ما يتّصل بما هو متعالٍ عن النص".(٣)

المتعاليات النصّية تعني علاقة النصوص ببعضها البعض ضمن النصّ الواحد، ودراسة المناصّ والتناصّ والميتانصّ.(٤)

إنّ قراءة إيديولوجيا المؤلف وربطها بأسلوبه التأليفي في الوقت الذي تعدّ فيه عملية مشاركة من القارئ في إنتاج دلالة النص وتقييم أبعاده الجمالية، تسهم في موضعة النص داخل التاريخ والثقافة اللتي أنتجته وينهض بتحويلها إلى أشياء

---

(١) الرواية الدرامية/٢٩.

(٢) الخطاب الروائي/٢١.

(٣) تحليل الخطاب للروائي، سعيد يقطين/٥٤.

(٤) نفسه/٩٩.

مختلفة "شكل وبنية ونظام" موازية للواقع حيث تكمن الأهمية المعرفية للخطابات الأدبية والفنية.

الإيديولوجيات المهمة الواضحة للقارئ والمتشكّلة منها النصوص هي كالاتي:

أ- الماركسية الثورية/ الرواية الدرامية :

اقترن تاريخ الرواية العراقية خطاباً أدبياً وثقافياً بالماركسية نسقاً سياسياً واجتماعياً، فقد ظلّت الرواية وعلى مدى عقود أمينة لهذا الفكر، ولم تحسن التغريد خارج سربه إلا في حالات استثنائية ولم تتمرّد عليه إلا في وقت متأخّر من القرن العشرين.

رافق نشوء طبقة الأنتلجنسيا العراقية وصول فنّ القصة الحديثة من الغرب عن طريق الترجمة وساهمت الصحافة في انتشاره بين أوساط المثقفين[١]، وتأسيس الحزب الشيوعي العراقي المستندة أصوله إلى الفكر الماركسي الثوري، وانضمام أغلب المثقفين العراقيين من طبقات وانحدارات طبقية مختلفة وبخاصة في المناطق الريفية والمهمّشة وبالأخص "جنوبياً".

وإذا كان "لوكاتش" عدّ الرواية الأوربية في القرن التاسع عشر ملحمة الطبقة البرجوازية فمن الممكن اعتبار الرواية العراقية هي ملحمة الطبقة المثقفة التي تبنت الفكر الماركسي [٢].

بناءً على ذلك أرى من الصواب أن تُدرس الرواية العراقية سوسيو- بنائياً من داخل تحولات الوعي الثقافي والسياسي لطبقة كتاب الرواية المنتمين لهذا الفكر.

"نقطة ابتداء الماركسية ستتضمّن ظهور فكرة الأساس الواقعي، يصبح الأساس الواقعي البنية التحتية وتربط الإيديولوجيا إلى هذا الأساس كبنية فوقية".[٣]

---

[١] ينظر نشأة القصة العراقية وتطورها في العراق، عبد الاله أحمد/٢٥.

[٢] ينظر الخطاب الروائي/١٨.

[٣] نفسه/١٣٠.

تمثل الآداب والفنون بنية مرآتية تمثيلية مطابقة للواقع أو متناظرة معه، هذا النسخ المرآتي يكوّن الإيديولوجيا ويضمن وظيفتها.

كلمة "الثورية" تؤخذ بمدلولاتها الإيجابية التي نادت بها الماركسية منها عدم الركون للظلم والإستغلال والسعي لتغيير الواقع، ومدلولاتها السلبية المتمثلة برفض الآخر وإقصائه، وتمجيد العنف، وأسلوب التفكير "الدوجماطيقي" المعني به "ليس إلا الرأي القائل إنّ الحقيقي عبارة عن قضية ثابتة متصلبة".[1]

الماركسية الثورية في تمثلاتها النصية المدروسة مثلت الواقعية أسلوباً في الكتابة، ولا شك أن الواقعية في الرؤية والتطبيق تتجزأ إلى واقعيات غير أنّ البحث سيحترز من الوصف المجزأ لأنّ الرواية قد شيّدت على أساس الواقعيتين الإشتراكية والنقدية .

الماركسية الثورية كان لها موقف "عدائي" تجاه أنظمة الحكم، والسيطرة الأجنبية، ودعت إلى إنصاف حقوق الطبقات العاملة والفلاحية، وتحقيق العدالة الإجتماعية، وعدالة القضاء، ومنح المثقفين دوراً رئيساً في الحياة.

كلّ ذلك واضح في كتابات "مهدي عيسى الصقر"، "وفهد الأسدي" فكان منطق الرفض والثورة ضد الآخر "الأجنبي، الحكومة، الإقطاع "، وكشف طبائع الإستبداد منطقاً يحكم كتاباتهما بشكل عام، والوارد في روايتي "رياح شرقية رياح غربية" و"الصليب"، فالثورة واضحة في الروايتين حيث سردت الأولى قصة الإضراب الشهير، والثانية انتهت بثورة للمهمّشين بعد إعدام "حلب بن غريبة" ظلماً.

الفارق بينهما أن "الصقر" دائماً ما يعود للتردد في قناعاته عن الثورة والتغيير لأن ثمّة حتميات تاريخية تحكم حياة الجنوبيين منها هيمنة الآخر والمصالح الإمبريالية في الشرق، والأسس غير العادلة التي نشأت عليها الدولة العراقية

---

[1] الايديولوجية/٦٥.

الحديثة، وتذبذب الطبقة المثقفة بين الطموح في الحياة البرجوازية ومباهجها والإحساس بضرورة الدفاع عن الطبقات المهمشة.

وقد سرد نتفاً من سيرته الشخصية في رواية "أشواق طائر الليل"، أوضح فيها عدم قدرته على السير في طريق المعارضة والنضال السياسي، في حوار سردي يتحدث "هادي" مع "يوسف بن هلال" وقد كان هارباً وقتها من النظام الملكي ومقيماً مع بعض المطاردين السياسيين في الكويت: "قل لي أيها الشاعر الخائب ماذا فعلت قصيدتك" يرتفع صوت هادي المتبرم..

- نكف عن مناقشته، لا جدوى من مناقشته، فهو يتآكله إحساس بالإحباط لا علاج له سوى العودة إلى الأهل داخل الوطن، والوطن يبدو نائياً، ولا سبيل إليه".[1]

بقي "مهدي عيسى الصقر" منقسماً على ذاته بين حياة الكاتب البرجوازي المحتاج لدعم السلطة ورعايتها من أجل الإستمرار في الكتابة والإبداع وبين أفكار المثقف الثوري المؤمن بالنضال السياسي طريقاً لتحقيق العدالة.

بينما يظهر "فهد الأسدي" وفياً لآرائه في الحياة والكتابة متصلباً في مواقفه الإيديولوجية لا يحيد عنها وإن كلّفه ذلك الموت مثل بطله "حلب" أو العزلة والإنطواء على نفسه وأفكاره.

"جاسم المطير" في رواية "مذكرات سجان" يبدو منتمياً للماركسية الثورية فقد أيّد فيها جهاراً الشيوعية ونكّل بأعدائها إلى الحدّ الذي خرج نصّه من الأسلوب الروائي ومالت لغته في صفحات عدّة إلى لغة المنشور السياسي الحزبي.

الشيء الذي ميّز الرواية الصادرة في المنفى، إشهار العلامة الطائفية المتمثلة في الدفاع عن حقوق الجنوبيين من"الشيعة"، تلك العلامة التي نعثر عليها مشفّرة في نصوص جميع الماركسيين الثوريين من ذوي الإنحدار الشيعي حيث أشاروا إلى

---

[1] الرواية/٩٨.

مسألة اضطهاد حقوق الغالبية التي تمثلها هذه الفئة، "عمار عبد الهادي" الشاب الشيوعي "ابن السجان" يقول: "وجد الذين يملكون الأراضي والأموال هم الأكثر نفوذاً في الريف، وهم من طائفة السنة، حتى في أطراف الهور حين عمل في مركز شرطة سوق الشيوخ وجد آلاف الأفراد المتشيعين من بني أسد بينما يرأسهم بضعة أفراد من آل سعدون".[1]

يؤيد "عبد الله صخي" الإيديولوجيا الماركسية، بالرغم من أنّ "خلف السدة" تعدّ بانوراما توثيقية مرئية لزمن البدايات ولحياة البسطاء المهاجرين من الأهوار، إلا أنّ السرد الضمني لسيرة الرئيس "عبد الكريم قاسم" وما تضمّنته من وصف حميم لهذه الشخصية ونعت أعدائه بالقتلة والإنقلابيين والمتوحشين يرجع بالقارئ إلى توجهات الحزب الشيوعي العراقي، وتأييده للزعيم، يقول الراوي "حين قصفت طائرات الإنقلابيين وزارة الدفاع كان رئيس الوزراء في بيته فانطلق على الفور إلى هناك عبر شارع الجمهورية لكنه لم يتمكّن من الوصول. كان الشارع مكتظاً بالناس الذين خرجوا لنصرته".[2]

إنّ تأييد شخصية ارتبط اسمها بالعنف السياسي العراقي وبهذا الشكل الواضح والموجه يعضد ما أحسبه ثورية إيديولوجية يتبناها الكاتب وتظهر في نصوصه بوعي منه أو دون وعي.

رواية "الغبش" لشاكر الميّاح هي الأخرى تتضمّن هذا التوجه فهي تشنّ هجوماً شديداً على الإقطاع وسلطة القبيلة والسلطة الدينية والحكومات المستغلة بمنظور أحادي موجه.

---

[1] مذكرات سجان/٤٨.

[2] الرواية/١١٤، في المقتبس الوارد تعريض بشخصية "صدام" الذي اختبأ عند هجوم الأعداء عليه.

الأسلوب السردي في الرواية التي تقدم الإيديولوجيا الثورية يكون مستنداً للتاريخ سرداً "سيرورة الحدث والشخصية " ورؤية مركزية للعالم، فالوعي الذاتي عند هؤلاء الكتاب يتميز بتعميم الأحكام وتقرير الحوادث الكلية من خلال المنظور الوصفي للأحداث وعدم ربط العلّة بالمعلول[١]، كلّ ذلك ينتج منحى صورياً "وصفياً ومرآتياً " وليس فلسفياً انتقائياً، فالجدلية تتمثل دائماً في الأسبقية التكوينية بين الصورة "التمثيل الحسي" وبين الماهية "العقل المدرك.

يهيمن التمثيل التاريخي على وعي هؤلاء الروائيين فيجعلهم يصوغون رواياتهم على شاكلته "شخصيات وأحداث" مع الفوارق اللازمة بينه وبين الأدب، فالمرحلة البدئية للعزل التي بدأها "أرسطو" في التفريق بين أنواع المحاكاة "السرد التاريخي والتمثيلي والملحمي" لم تزل قيد الإشتباك والتداخل، والإيديولوجيات الثورية قائمة على اندماج الوعي بتمثلاته الواقعية.

الأنموذج الدرامي أو ما يطلق عليه "الإراءة أو الإظهار" هو السائد في هذا النمط من الروايات، ومن مميزات الإظهار الرئيسة الإهتمام البالغ بالشخصية "صورةً ونمطاً" والإهتمام بما يعرف بشخصية المكان لأنه يحتفظ بالزمن مكثفاً، فالشخصية الممتلئة بالمكان وبالصراع من أهمّ ما اشتغلت الروايات الماثلة على صياغته بتركيز وإتقان.

لقد ذكر مؤلف كتاب "الرواية الدرامية" عدداً من السمات التي تميز هذه الرواية منها ما ذكرت، وإضافة إليه احتواءها على النفس التراجيدي الشعري، والنهايات المأساوية، وثنائية الصراع، وحضور المشهد وبكثافة والذي يقترب فيه زمن السرد من زمن القصة[٢]. ولم يذكر الكاتب أهمية الوصف للدراما كونه ينقل التجربة

---

[١] ينظر: مقدمة الدكتور زكي نجيب محمود لكتاب أرسطو في فن الشعر، وهو يشرح الفرق بين المحاكاة والسرد التاريخي/ز.

[٢] ينظر: الرواية الدرامية، باسم صالح/٣١.

البصرية بتفاصيلها الحسية إلى اللغة مضافاً إليها أبعاد المنظور الإيديولوجي للمؤلف.

أما هيمنة الزمن الحاضر على المشهد فلا تنقض ما قلته عن اقتران الإيديولوجيا الثورية بالتاريخ سرداً أو رؤية مركزية، وقد يطلق على هذا النوع من السرد "بالقص الصائب الخالد" المعبر عن روح المجتمعات وأساطيرها الثابتة في جوهرها.[1] فمثلاً رواية "رياح شرقية رياح غربية" تضمّنت سرداً زمنياً متسلسلاً للإضراب، أما "أشواق طائر الليل" فالتاريخ يعدّ مركزها ليس بأسلوب التتابع الزمني للأحداث وإنما لأهمية سيرة الشخصية التي طرحتها، ولضرورة استعادة التاريخ في كلّ مرة يستعصي فيها فهم ما يجري في الزمن الحاضر.

يبلغ الأسلوب الدرامي في الكتابة كثافته التصويرية والإيقاعية عندما ينتقل من الدرامية إلى الأسلوب السينمائي شديد الدمج بين فنون عدة باستخدام تقنية اللقطة، وقد بلغت رهافة الحس الدرامي عند "مهدي عيسى الصقر" جداً وصل إلى السينمائية، فيما يكتب من مقاطع تصويرية "تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام، وتتميّز بحركية سلسلة تلقائية دون انتقال مفاجئ، ولا يفضي ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه".[2]

وما ذكر من أمثلة في مبحث "الصورة المشهدية" ما يغني عن الأمثلة في هذا الباب.

ب- ماركسيات جديدة مدجّنة/ المناص والميتاسرد

---

[1] ينظر: أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل،١٧، المقولة المنصصة للناقد "نورثروب فراي"/١٧٠.

[2] نفسه/١٩٥.

أعدّها ماركسيات مدجّنة في المنظور السياسي النقدي لهذه المجموعة من الكتاب، وإذا أخذت المنظور الأدبي/ الشكلي بنظر الإعتبار، "فالماركسية الجديدة" أو"ما بعد الماركمية" تسمية مناسبة لأسلوبهم في الكتابة السردية .

الماركسية الجديدة أو ما بعد الماركسية مصطلحان يطلقان على مجموعة المناهج والنظريات الشارحة والمؤولة والناقدة لإيديولوجيا "ماركس ولينين" ومن ثم المنقلبة عليهما، من أبرز منظّريها "التوسير، فيبر، فوكو" وقد تبنت مدرسة فرانكفورت هذا النهج ممثلة بـ "هابرماز، أدرنو، بورديار".

عدّت مقولات "لوكاتش" عن "الوعي المتشيئ" الذي يجعل العملية الذهنية أمراً ثابتاً شبيهاً بالشيء نتيجة لثقافة الإستهلاك، وأفكار "غرامشي" عن الهيمنة وهي "شبكة الأدوات المادية والإيديولوجية التي تحافظ من خلالها الطبقة الحاكمة على سلطتها من خلالها"[1]، هي الممهد لتفسير الماركسية تفسيراً موضوعياً مستبعداً للذات.

وقد طرح "التوسير" مفهوم "القطيعة المعرفية" الذي شرح به أفكار ماركس بين مرحلتي الإهتمام بالكائن البشري بوصفه فرداً ووعياً ذاتياً ومرحلة الأساس الواقعي للتاريخ المعبر عنه بصيغة قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج دون الإشارة إلى الذات، فالبنيات الموضوعية هي من تحدّد وتقود الإيديولوجيا وليس العكس.[2] ومن ثم يطابق التوسير بين الإيديولوجية والمثالية بمعنى "إنها عنده الميل إلى إضفاء وجود واقعي على الظواهر المثالية وعلى الذات بخاصة"[3].

عند "نيتشة" و"فوكو" هنالك خطابات وليس كائنات أما آثار الواقع فهي مجموعة القواعد وطرز التصنيف التي تسمح لنا بفهم الثروة الفوضوية، فالوعي والإيديولوجيا

---

[1] الأيديولوجية/٩٤.

[2] ينظر محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا/٨٣.

[3] الايديولوجية/١٠٢.

أضحت مصطلحات فائضة عن الحاجة، وهما صيغتان عن "الإله الراحل" الذي كان يحكم أفعال البشر[١]

استناداً لذلك وضعت الأرضية الما بعد ماركسية لاستبعاد الذات من دائرة الإهتمام وتعيين الموضوع أو البنى الإقتصادية والسياسية والإجتماعية بديلاً عنها. وهذا جوهر "ثقافة السلعة" عند مدرسة فرانكفورت التي عرفت الوضع الما بعد حداثي هي أنه الحالة الذهنية عن الإنتصار النهائي للسلعة، ومن ثم رفع التمثيل فوق الواقع، فقد انتهى "بورديار" للقول "ليس فرد اليوم المنسوج من الخيالات إلا شهادة بالغياب"[٢].

الوضع الما بعد ماركسي ألغى مشروعية الثورة بإلغائه أهمية الإنسان محركاً للتاريخ وفرض حتمية السلطة القامعة وعاد بالبشرية إلى مرحلة العبودية الأولى[٣]، والخضوع التام.

"الخضوع" وضع يناسب ما اصطلح عليه "بالماركسيات المدجنة" يندرج تحته كتاب الرواية الذين برزوا في حقبة الديكتاتورية وتأثروا بأفكار ما بعد الحداثة في استبعاد الإنسان من دائرة الفعل، وتصويره بوصفه آلة تتبع مشغلها وهو "السلطة".

بعض هؤلاء الكتاب كان منتمياً للحزب الشيوعي العراقي وقد أخفى انتماءه خوفاً من السلطة أو محاباة لها، والبعض الآخر انتمى بشكل رسمي لحزب السلطة وربما كان بعضهم منتمياً لإيديولوجيات أخرى دينية أو قومية تركها والتحق بأفكار السلطة، فهي "ماركسيات" وليست واحدة.

ليس من باب الخطأ الكبير هذا الجمع بين إيديولوجيات مختلفة مثل الماركسية والبعثية اللتان تبدوان متناقضتين للوهلة الأولى؟ فمن الثابت في تاريخ العراق أنَّ

---

[١] ينظر الكتاب نفسه/١٢٣.

[٢] نفسه/١٤٠.

[٣] "بورديار" يسمي عقلية المستهلك "أخلاقية عبد"، ينظر مدرسة فرانكفوت /٨٢.

هذين التوجهين وإن خاضا صراعاً دموياً طويلاً من أجل الإستحواذ على السلطة، تارةً باسم حكومة الطبقة العاملة وأخرى باسم القومية العربية إلا أنهما اتفقتا على ثوابت فكرية منها علمنة الدولة وتحقيق العدالة الإجتماعية ورفض السيطرة الأجنبية، مما حدا بالتوجهين للتحالف في جبهة وطنية مشتركة في السبعينيات[١]، كما وأن جميع المثقفين العراقيين من مختلف الإيديولوجيات تأثروا بالثقافة والأدب الماركسيين وإن تقاطعوا مع أفكار الحزب الشيوعي سياسياً، فالثقافة ومشروع الكتابة كانت دعوات ماركسية لا تقل رسوخاً عن دعواتها السياسية والإجتماعية.

إنّ حقبة الثمانينات وما بعدها شهدت تغيير القناعات وافتضاح زيف الإيديولوجيات وبداية أفولها. كل تلك المبررات تبيح الجمع بين أيديولوجيات متباينة تحت عنوان "ماركسيات مدجّنة" .

أبرز روائيين مثلاً هذا التوجه هما "عبد الخالق الركابي، أحمد خلف"، ومن بعدهما يأتي "محسن الموسوي، هشام توفيق الركابي، محمد شاكر السبع، محسن الخفاجي، وارد بدر السالم، فيصل عبد الحسن"، طرح هؤلاء الكتاب ذات الموضوعات ذاتها التي طرحها كتاب الماركسية الثورية فقد تحدثوا على الصراع الطبقي وغياب العدالة الإجتماعية، الحروب، هيمنة الآخر وتسلطه إلا أن رؤيتهم للعالم لم تؤيد شرعية الثورة والتغيير وإنما كانت مستجيبة لواقع الإستبداد والقهر وخاضعة لهما.

نهايات أبطالهم المأساوية دليل واضح على رؤيتهم المتشائمة للتاريخ وشعورهم بعدم جدوى الفعل السياسي وحتى الأفكار في تغيير الواقع، فثوابت السلطة راسخة،

---

[١] في كتاب "مدينة الأرامل" تقول الكاتبة الماركسية هيفاء زنكنة "أخذ معظم معارضي نظام البعث من الكتاب والشعراء ومثقفي الحزب الشيوعي يتقبلون قيادة حزب البعث بالتدريج بوصفها نسخة من سلوك الطريقة غير الرأسمالية في السياسة "/٦٨ .

وأجهزتها القمعية مستحكمة، والإنسان في الجنوب محكوم بغريزتي البقاء والطعام ليس له إلا أن يحافظ عليهما.

طرح "أحمد خلف" و"عبدالخالق الركابي" رؤية جديدة للشكل الروائي بديلاً عن رؤية العالم الإيديولوجية والتي تجاوزتها أفكار ما بعد الحداثة نتيجة لطبيعة العصر المضطربة، ولخصوصية الظرف السياسي العراقي والذي فرضت فيه الديكتاتورية المقيتة أنساقها في السياسة والثقافة والأدب.

رواية "سابع أيام الخلق" في ريادتها الزمنية لاستخدام المتن الميتا سردي ولما قدمته من مستوى شكلي متفرّد عما سبقها قد أشعلت حمّى التنافس بين كتاب الداخل لتطوير أساليبهم والإشتغال على الإجرائيات الما بعد حداثية في الكتابة الروائية.

استلهمت الرواية وبشكل لافت مقولات المفكر "محمد عابد الجابري" عن جذور تشكيل العقل العربي في ثلاث علوم هي "البيان، البرهان، العرفان"، علم البيان مثل ما جاء في متن المخطوطة من أسلوب بديعي منمّق، أما "علم العرفان" فقد تمثل بشخصية السيد "نور" التي ترمز للعرفان "الشيعي" واتخاذه الطابع الكهنوتي في الممارسة، واعتداده بالأثر مكاناً وأشخاصاً وإيمانه بالزمن الدائري من حيث المبدأ والمعاد. أما العرفان الصوفي فقد تمثل بالإشارة المباشرة إلى كتابات محي الدين بن عربي، ومنها العبارة الواردة في تقديم الرواية "العالم حروف مخطوطة مرقومة في رقّ الوجود المنشور، ولا تزال الكتابة فيه دائمة لا تنتهي"[1].

وقد قسم روايته على شكل المدونات الصوفية مثل "سفر الألف، إشراق الصفات"، أما علم البرهان والذي يعني "العمليات الذهنية التي تقرّر صدق قضية

---

[1] الرواية/٥.

ما بواسطة الإستنتاج"[1]، فيمثل مضمون الرواية التي أسبغ عليها الشكل الكثيف واللغة البيانية سمة الغموض، وفي مضمونها تشرح الواقع السياسي العراقي الذي يعيشه إنسان الجنوب بالمقارنة مع بنيات العقل العربي المتجذّرة، وفرضية المكان بين الثبات والتحوّل، أما إيديولوجيتها فتنتمي لطروحات الفكر الماركسي عن أهمية علاقات الإنتاج ورأس المال بالنظام السياسي ومفهوم الدولة الحديثة.

ولم يفت "الركابي" أن يضمن روايته تناصّاً مع الشكل التراثي للحكاية العربية ممثلاً بألف ليلة وليلة، وأن يثبت مقولات "باختين" عن الكرنفالية في مراجعته الميتا سردية لمشروع الرواية.

في حوار بينه وبين صديقه الشاعر، يقول الراوي:

- "أجابني ويدانا تصطدمان في الظلام، وهما في سبيلهما لالتقاط آخر ما تبقى من صحن المازة
- الذي يجمعنا هو الأسلوب الحديث للرواية، فقد قال باختين "أسلوب الرواية هو تجميع لأساليب ولغة الرواية هي نسق من اللغات".[2]

جمع الحوار بين الرؤية الموضوعية عن انتهاء دور المثقف في الحياة العامة وانعزاله في حانات الشرب وهو يهذي بكلام عن السرد والأدب والشعر، وبين الرؤية الشكلية في كسر الإيهام الروائي من خلال المتن الميتا سردي.

أثارت "موت الأب" ذات الموضوعة عن انسحاق المثقف وانتهاء دوره الإجتماعي واستجدائه للقمة العيش أثناء الحصار التسعيني، واشتغلت شكلياً على تقنيات سردية حداثية منها، التناصّ مع القصص الديني ممثلاً بقصة النبي ابراهيم مع ولديه "إسماعيل وإسحاق"، متّخذاً منها أساساً لمضمون الرواية الذي يتحدّث عن جذور

---

[1] بنية العقل العربي، محمد عابد الجابري/٣٨٣.

[2] الرواية/١٣٤.

العنف والتسلط في المجتمعات الدينية، وهو ما يعرف بالعنف المؤسّس للثقافة "في معظم الميثولوجيات يشكّل ذبح مخلوق ميثولوجي من قبل مخلوقات مكتسباً يجري الحفاظ عليه من خلال الطقوس، ومن جهة أخرى فاتحة لنظام تمثل الميثولوجيا متنه فمنه تنبثق مجمل القواعد والمحارم والمظاهر الثقافية".(١)

وتناصّ أيضاً مع مسرحية "هاملت" لشكسبير طارحاً ثيمة "الجسد والجنس المحرّم". بين الأب وأخيه ووالديه، ودور جسد المرأة في تأجيج الصراعات بين الرجال عموماً وأحياناً بين الشعوب.

حضور الميتا سرد من خلال مراجعة الشخصيتين الرئيسيتين لأفكار الرواية وطريقة بنائها وتقنية وتعدّد الأصوات إذ كان السرد تناوبياً بين الصحفي والآخر التاجر.

الروائيون الآخرون لم يكونوا مولعين بالتجديد الشكلي مثل الركابي وخلف لكنهم ساهموا في مختلف أساليب الكتابة الجديدة التي راجت نهاية القرن العشرين ومطلع الألفية.

تبقّى أن نسأل عن "محمد خضير" ما إيديولوجيته أو رؤيته للعالم في رواية "كراسة كانون"؟. خضير من المواهب الإبداعية الفذّة التي يتسنّى لها أن تعيش عصرها وتتمثله فكرياً وإبداعياً وتستطيع أن تتجاوزه وتستشرف العصر اللاحق، فهو ينتمي أسلوبياً إلى الماركسية الجديدة من خلال الإحتفاء بتقنيات التناصّ والميتا سرد واللغة الشعرية إلا أنه ومن خلال استخدامه لرمزية الحيوان في الرواية وبكثافة قد فتح أفاقاً للإيديولوجيا الفوضوية وتوجهات استبدال الإيديولوجيا باليوتوبيا، فقد قام بتقشير صورة الإنسان الآدمية وعكس في مرآة النص صوراً للوحات عالمية تكعيبية تتحرك على سطوحها رموز لسطوح وهيئات وأشياء وحيوانات، ومن بعدها

---

(١) العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، تركي علي الربيعو/١٤.

انتقل إلى "تل الجماجم". وإشارته إلى التل أسطورة المكان المهد/ المقفر الخرب قد مهد للإيديولوجيا "الفوضوية" في الكتابة والتي ستعلن عن نفسها جهاراً في كتابات الجيل اللاحق.

ت- الإيديولوجيا الفوضوية / خطاب المرآة، النص العصابي:

الفوضوية ظاهرة تاريخية "فنية وأدبية" أكثر منها إيديولوجية ذات ثوابت فكرية محددة، ترجع جذورها إلى الأجواء التي سادت أوروبا بعد الثورة الفرنسي ١٧٩٧ حيث ظهر الإختلال في التوازن بين شعارات الحرية السياسية المطلقة وبين ثوابت الإقتصاد والتوازن الإجتماعي وهيمنة رأس المال، فقد عكست هذه الحركة ردّة فعل إنسان القرن التاسع عشر الذي خدع بشعارات الحرية، وإذ ظنّ نفسه مخدوعاً من الدولة أشاح عنها وتقوقع في داخله، وأشاع وعياً متمثلاً بالهروب من واقع الدولة ورفضها.[١]

دعت الفوضوية إلى شكل من الحرية المطلقة للإنسان رافضة أنواع الإكراهات التي تفرضها الأنظمة السياسية أو الإقتصادية والإجتماعية، وإذ تعدّ الإيديولوجيا الماركسية أساسها الفكري والروحي بغية تحقيق المساواة والعدالة الإجتماعية إلا أنها ليست بعيدة عن الليبرالية في دعوتها للفردانية وتضييق سلطة الدولة.

من أبرز منظّريها في بدايات ظهورها "وليم غودين" و"ماكس شترنر" والروائي الروسي "ليون تولستوي" (١٨٨٢-١٩١٠) فقد اعتبر من الداعين للفوضوية لأن نصوصه مشبعة بصوفية شبه لا زمنية.[٢] عادت للظهور بعد عقود من الركود والنسيان في ستينات القرن الماضي إذ انطلقت تظاهرات طلابية صاخبة في باريس

---

[١] ينظر الفوضوية، هنري أرفون، ت:هنري زغيب/١٥- ١٦.

[٢] ينظر المصدر نفسه/٦١.

وبرلين مطالبة برفع وصاية الدولة على الحريات هذه العودة مثلت الشكل الأكثر تطرفاً لما بعد الماركسية.

المنظر الفرنسي "غي ديبور" منظرها الأبرز، تزعّم حركة أطلق عليها "الظرفيون" "وهم جماعة شبه فوضوية تستمد أفكارها من عالم الفن الراديكالي، وقد اعتقد هؤلاء أن السير قدماً لن يكون من خلال ثورة بروليتارية بل من خلال محاولة مزج الفن ذلك المزج الخلاق بالحياة اليومية".(1)

وقد وفّرت السريالية والدادائية والموسيقى الحيّة حجر الزاوية لهذه الأفكار.

مثل "غي ديبور" اليسارية الماركسية في نزوعها الفوضوي للدعوة للفن الخلاق مبتعدة عن الجدل الإيديولوجي المتناقض، فقد طرح فكرة المجتمع بوصفه مشهداً أو فرجة، "إنه المجتمع الذي يستبدل فيه العالم المحسوس بمقتطف من الصور التي توجد فوقه، والتي تقدّم نفسها على أنها هي المحسوس بلا منازع".(2) مجتمع ما بعد الأيديولوجيا هو مجتمع تصوري يعاش على نحو غير مباشر حين تتوسط السلعة بين الإنسان والواقع فيصبح الأخير صورة مرآتية ليس إلا.

ريادة هذا التوجّه في الرواية العراقية تقرن باسم "نجم والي" الروائي المغترب والذي غادر العراق هارباً نحو المنفى منذ الأيام الأولى لبداية الحرب العراقية الإيرانية بعد أن طلبت السلطات الحاكمة آنذاك تجنيده كجندي مكلّف لخوض الحرب مثل باقي أبناء جيله من الشباب، وقد التحق قبل ذلك بالخدمة العسكرية الإلزامية. وقد أشار تكراراً في نصوصه إلى أنه يكتب عن تلك الحرب مستعيناً بالذاكرة "قصة عادية ليس إلا، قصة بطرة لها علاقة بالسلطة والثأر خالية من المغامرة، كما لو أنها تأتيني من زمن بعيد، زمن ينتسب للخرافة، زمن ما قبل

(1) النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت/٢١٢.

(2) ميثولوجيا الواقع/ ٥٤.

الحرب، كل القصص مختومة بدمغة ما قبل الحرب، كلّ شيء، حتى ماضّي أنا، حتى حياتي أنا".[1]

من هذه السيرة المختصرة تستنتج الأسباب التي جعلت من "والي" يفتتح الزمن الآخر في الرواية العراقية، أطلق عليه "زمن التدمير"، زمن نقض الإيديولوجيات والسخرية منها.

بداية من "الحرب في حي الطرب " رفع المؤلف شعار "حان وقت التدمير" تدمير التابوات الثلاثة "السياسية والدينية والجنسية"، وتدمير السلطة القائمة على الإستبداد والقمع، تدمير المجتمع الذكوري القائم على الظلم والخرافة والكبت، تدمير الذات الخاضعة لهذا النظام القهري، وتدمير اللغة السردية المحنّطة المؤسسة على البلاغة الرفيعة، وجاءت رواياته اللاحقة مرآة عاكسة لجيل الحروب والإستبداد، مرآة تحمل من التشويه للشخصية بقدر ما تحمل من الوضوح، فالمبالغة والتهويل في طرح المثالب وتعداد المساوئ وتصوير العيوب أسلوب انتهجه المؤلف في أغلب رواياته لغاية "التطهير" كما يحدث في المسرح التراجيدي أو لغرض استفزاز المتلقي ودفعه للتضامن أو للعداء مع النص وكاتبه لتحقيق الأثر الفني.

ما يميّز تجربة "نجم والي"، وأبطاله بالتحديد أنهم مثّلوا جيل الحروب والدمار والدسائس فقد جمعت شخصياتهم بين ذهنية النخبة وممارسات الهامش بما يتناسب مع مجتمع الحرب الذي فرض مزاجاً ولغةً وسلوكيات وطريقة في التعامل والتفكير لم يكن يألفها المثقف الذي لم يخض حرباً في حياته.

تحدث في روايته الأولى عن جيله جيل السبعينات، الذي تثقّف ثقافةً شيوعيةً وكان متعاطفاً معها مع اعترافه بأخطائها، فشخصية الجندي كانت واقعة تحت تأثير

---

[1] تل اللحم/١٣٨.

ثقافة الحزب الشيوعي وإن لم تنتمي رسمياً له "لقد كان عدنان يستمع إليه كما يستمع إلى معلمه ولم يحدّثه كاظم آنذاك عن السياسة فقط وإنما عن الأدب ".[1]

مثلت الرواية مرحلة التأثر بالأفكار الماركسية بالإنتماء أو التعاطف في حياة الكاتب، فقد تعلّم في ظلّ الماركسية حرفة الأدب ولم يقتصر على السياسة.

لكنه في "تل اللحم" أخذ ينتقد الشيوعية ويبين أن لا فرق بينها وبين حزب السلطة الدموي، حتى إذا كتب "ملائكة الجنوب" روايته الصادرة بعد ٢٠٠٣، شنّ هجوماً لا هوادة فيه على الإيديولوجيات الثلاثة التي سيطرت على عقول وعواطف العراقيين طوال عقود "الشيوعية والبعثية والدينية" وضعها "كلّها" في خانة واحدة وطالها جميعاً منهجه التدميري، واقترح الهروب والفوضى أو "الفن" بديلاً عنها.

- تدعو روايات "والي" إضافةً للإيديولوجيا الفوضوية إلى فلسفة الإغتراب في خطابات المنفى بشكل عام منذ روايته الأولى، ففكرة الإعتداد بالأصل وحبّ الأوطان مثلما تتشكل ذهنياً وليس واقعياً بالإمكان التخلّص منها للتخفيف من وطأتها على الذات لذلك يجترح فكرة الإغتراب بديلاً عن الوطن، يقول "من الخطأ أن يموت الإنسان في سبيل وطنه، إن وطني هو كلّ تلك النساء اللواتي عرفتهن".[2]

الفوضوية أسلوباً في الكتابة السردية لم تتوجّه للشكل بالدرجة الأولى الذي ظلّ يتراوح بين التقليدية "السرد أو المشهد"، وبين الإهتمام بالموجات التحديثية التي ذكرت مثل الكرنفالية وتعدّد الأصوات والكتابة الميتاسردية والتوجّه السيرذاتي في الرواية.

---

[1] الحرب في حي الطرب/٤٥.

[2] تل اللحم/٣٥٢.

المضمون هو الغاية في سرد كهذا، فلم تعد الموضوعات مثل سابقاتها بحثاً عن المجتمع الذي تسوده العدالة ويغيب فيه صراع الطبقات، وليس بحثاً عن دور مفقود للمثقّف، ولا خلاصاً من سلطة الآخر المستبدّ، وإنما تحقيق "مجتمع الفرجة" عندما تكون الكتابة مرآة شفافة تعكس ما في المجتمع من عيوب وتشوهات وتكون الغاية والقيمة ليس الواقع وإنما تمثيله في مرآة "الكتابة".

أسلوب "نجم والي" هو الأبعد عن الطريقة الباختينية الداعية للتناصّية وتعدّد الأصوات وأقرب للأسلوب الملحمي[1] المستند إلى الهرمية القصصية في التطويل السردي وتعدّد الشخصيات وتكرار الأحداث، وتوالد القصص واحدة من الأخرى.

وقد أخذ من الرواية الحداثية الإهتمام بالمبنى السيرذاتي في الدمج بين شخصيتي المؤلف والراوي لينتج سرداً متفرداً متمثلاً بالإشارات لسيرته الذاتية ودمجها بحياة البطل المتخيل والذي لابدّ أن يكون من "جيل المؤلف" ليحقّق بسرده هذا "حياة القصة" عند نقطة تقاطع سيرة المؤلف مع حيوات الآخرين "الواقع والمتخيل" عندها تقلب مقولة "تعاش الحياة، وتروى القصص" إلى "تعاش القصص، وتروى الحياة".

النص العصابي هو المؤشر الأسلوبي الأهم للفوضوية، والعصاب مرض عضوي/ نفسي يحدث للمخ فيسبب تلف في الذاكرة واضطرابات الوعي.[2] إنّ العصاب اللغوي يتمثّل في استدعاء لغة اللاوعي للوعي، فهي لغة منتهكة للمحظورات السياسية والدينية والإجتماعية، متضمّنة لمستوى مكثف من السخرية والإضحاك، ومستوى من الغضب والحقد ورفض الآخر، واللغة العصابية مخترقة من قبل لغات الهامش الثقافي المفارقة للآداب والذوق العام.

---

[1] باختين كان رافضا لفكرة أن الملحمة اليونانية هي أصل الرواية، قال إن اصلها هو"الكرنفال".

[2] ينظر علم الشخصية،ج٢/ ١٦٦.

يقول والي على لسان الراوي "آه لو امتلك العراقيون على الأقل رؤوس حمير لوقفوا عند الجبهة وأضربوا عن الحرب".[١]

وقد كرّس في رواياته الثلاثة أسطورة المكان المعادي "المقفر" "حي الطرب، تلّ اللحم، مقبرة عماريا" في كناية عن المكان المهد "الجنوب" ومن ثم الوطن "العراق". فكانت ثيمة رئيسة كنّى بها عن الواقع الخرب والشخصية المنزاحة نحو الهامش والمتصحّرة عقلياً وعاطفياً.

روائي آخر التحق وبحماسة كبيرة في نهاية الألفية الثانية بالفوضوية، وهو "علي بدر" روايته الشهيرة "بابا سارتر" فيها تجلّ واضح للإيديولوجيا الفوضوية يفضل بدر أن يصف نفسه بالكاتب المابعد حداثي أو التفكيكي، وليست التفكيكية بوصفها منهجاً نقدياً وأسلوباً في الكتابة والتفكير بعيدة عن الفوضوية، فقد يوجد بينهما خطوط تماس واضحة بحسب آراء "بيير زيما" في كتابه عن التفكيكية. أما رواية "ملوك الرمال" رواية الحرب التي فضاؤها صحراء السماوة، وبعض شخصياتها جنوبية، وقد تجنّب الراوي ذكر انحداره المناطقي والإثني ويظهر أنه لامنتمٍ لأيديولوجيا سواء كانت فكرية أو دينية أو قومية، والرواية برمّتها محاولة للعودة إلى فضاء البداية "الصحراء" في محاولة لتجريب الإنتماء لشيء ما، ربما لجماعة الحرب، لجسد المرأة، أو للاإنسانية جمعاء.

بعد ٢٠٠٣ أتاح فضاء الحرية الواسع لمجموعة من الكتّاب فرصة مساءلة المجتمع عن أسباب التخلّف، ومحاكمة أنساقه الثقافية المستحكمة والتي تعيقه عن التقدم بشكل يعيد القارئ إلى سرديات " نجم والي" وما فيها من نقد لاذع للإنسان والمجتمع، وتموقع للراوي/ المؤلف في زاوية المتفرج على مسرح الواقع "اللامعقول"،

---

[١] الحرب في حي الطرب/٤٠.

والمعلق الساخر على مباريات حروب الإيديولوجيات والواصف المتهكم على تغيير أقنعة الشخصيات.

من هؤلاء الكتاب "خضير فليح الزيدي" المهتم بشخصية المكان ورمزيته وعلاقته بالذات وعياً وثقافة وتاريخاً، فالأمكنة ميلاد وتاريخ وهوية وموت كما يصرّح بذلك.[1]

ث- اليوتوبيا بوصفها أيديولوجيا/ الرواية العجائبية:

بين "الأيديولوجيا" نسقاً فكرياً وبين "اليوتوبيا" صنفاً مكتوباً، ثمّة توافقات واختلافات يتمثل الفرق بينهما في أنّ اليوتوبيات محدّدة يكتبها مؤلفون محدّدون، أما الإيديولوجيات فتتناول بحسب موضوعاتها، التحليل المضموني لليوتوبيات يتشتّت في نهاية المطاف تماماً.[2] إذ تقوم اليوتوبيا بتدمير نظام معطى، وتمرّ بمراحل تحقّق مستمر، وبينما تعدّ الإيديولوجيا منهجاً للنقد السوسيولوجي، تستمد اليوتوبيا جذوتها من التاريخ، فهي تقدم دليلاً على الصلة الوثيقة بين المنهج التاريخي والصنف الأدبي. تنتمي الإيديولوجيا إلى الجماعات المسيطرة أما اليوتوبيا فيأتي دعمها من الفئات الأدنى، يؤكد "مانهايم" بأن حركية اليوتوبيا هي "طاقات وجد صوفي معربد".[3]

أما الالتقاء الرئيسي بينهما فإن صفة اللاتطابق واللاعلمية فكلاهما أصداء أو انعكاسات.

أن تكون اليوتوبيا بديلاً عن الإيديولوجيا يشكل نوعاً من الإيمان بطاقة الخيال ومساهمة في ترميم الواقع، ونوعاً من الإعتداد بالقصة والأدب فكراً يساهم في

---

[1] للمؤلف نصوص مكانية عدة ومنها "أمكنة تدعى نحن".

[2] ينظر محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا/٣٦٢.

[3] ينظر الكتاب نفسه/٣٧٠.

تجميل وجه الحياة، والفرق بينها وبين الفوضوية هي أنّ الأخيرة تمثل رؤية عدمية للعالم وتهكمية من الإيديولوجيا يشكل الأدب والفن وسيلة لصياغتها، بحيث تكون الفنون تمثيلاً لهذه الرؤية.

أما اليوتوبيا فتمثل رؤية للعالم مركزها طاقة الخيال الأدبي، فالخيال يكون بديلاً عن الواقع وعن الأيديولوجيا. شكل هروبي للمستقبل يوفّر نوعاً من الرضا للنفس، ما يميّز اليوتوبيا كونها تستند إلى فكرة اللامكان "ربما كانت قدراتنا على تصور مكان فارغ نستطيع من خلاله التطلّع إلى أنفسنا واحدة من البنيّات الأساسية القابلة للتطبيق على أدوارنا الإجتماعية"[1]

بعد ٢٠٠٣ وزوال الضغط الإيديولوجي الذي كانت تمارسه السلطة ضد معارضيها والمختلفين معها، بدأ جيل جديد من الكتاب يتطلع لاستبعاد السوابق الإيديولوجية "مبدئياً" من انشغالاته القصصية ومحاولة الإنطلاق نحو فضاء الإبداع المتجرّد، البحث عن أرض حلمية لم تطأها حرائق الإيديولوجيا، وكما أشرت فإن فلسفة المكان تمثّل حجر الزاوية في التفكير اليوتوبي سواءً في البحث عن اللامكان أم المكان البديل.

يطرح هنا سؤال، هل يعني استبعاد الإيديولوجيا عدم وجودها في النص، أم أنّ هذا التوجه في الكتابة يشتغل بالدرجة الأولى على تكثيف الشكل وصلادته لإخفاء الإيديولوجيا؟.

الإجابة تتعلّق بالكاتب ذاته، إذا كان ينتمي لإيديولوجيا بعينها أولاً، وأيضاً تقانته الأسلوبية في التخفي.

---

[1] نفسه/٦٤.

المشغل السردي البصري[١] تميّز بهذا التوجّه في الكتابة خلال العقد الماضي، وما يزال يقدم الطروحات الفنية البديلة عن الإيديولوجيا..

من الروائيين هنالك "لؤي حمزة عباس" في"الفريسة" قدّم فيها المؤلف رؤية يوتوبية للعلاقات الماوراء حسّية بين الذات وذاتها ممثلة بالرؤى، الأحلام، الكوابيس وبينها والآخر التلبّس، القرين، الشبيه، وبين الإنسان وصورته الحيوانية "صداقة النمر"، والأهم من ذلك بين الإنسان والمكان تلك العلاقة العصية على التفسير المتمثلة بالتبادل بين الوعي واللاوعي وبين الذات وأبعادها الزمكانية. شكّلت الرواية بداية محاولة لخلع جبّة الإيديولوجيا المتمثلة بالحاضنة التاريخية والإجتماعية للحكاية وتجريب الكتابة في مناطق أخرى جديدة ومجهولة تنظر للواقع من أفق متعال للخيال السردي وليس من منظور فكري قبلي أرضي. لكن ذلك لا يعني أن تكون الإنطلاقة نحو الخيال باتجاه واحد فتكون الرواية مجرد تسلية وإنما هنالك عودة للواقع مرة أخرى فالذي يتغير هو زاوية الرؤية والفهم للواقع.

الرواية العجائبية هي الحاضنة المهمة للفكر اليوتوبي، وهي أسلوب في الكتابة يقدم شخوصاً وظواهر فوق طبيعية يستدعي طاقة المخيلة مقترناً بتلوينات الذاكرة الشفافة ويبيح إمكانية التعالق بين الواقعي الحقيقي، والحلمي الخياليين[٢].

إنّ كتابة الرواية العراقية العجائبية سابقة في الزمن، كانت البداية مع "الماركسية الجديدة" التي اختطّت التجديد الشكلي، وساهمت في استدعاء الموروث الشعبي الجنوبي والطقوس والأساطير، مثل رواية "مولد غراب" التي كرست الخرافة الشعبية في الكتابة لكنها لم تستطع الخروج من هيمنة الرؤية الإيديولوجية الماركسية الثورية.

---

[١] الروائي "علي عباس خفيف" أشار في روايته "ستة أيام لاختراع قرية" لهذا المشغل وذكر عدداً من الكتاب الذين يجتمعون للتدارس الأفكار والأساليب الكتابية.

[٢] شعرية الرواية الفانتاستيكية/٢٤.

تبلور الإشتغال المكثّف على الأسلوب العجائبي في العشر سنوات الماضية مواكباً لعدّة طرائق تجديدية في الكتابة السردية، منها نصوص المكان، سرديات الهامش.

رواية "ستة أيام لاختراع قرية" من النصوص التي استثمرت "يوتوبيا اللامكان" بحثاً عن المكان الواقعي "العراق"، القصة مزيج من الحكايات الشعبية الجنوبية، وأدب الخرافة العالمي المستند للخيال في صياغة القصة والفعل والشخصيات.

العديد من الكتاب نظروا للإيديولوجيا بعين الريبة والشك، وانتبهوا لمساربها الدقيقة وهي تدبّ داخل جسد النصّ، فحاولوا الإنفلات من طوقها والإنطلاق نحو خيارات جديدة، فكانت الرواية العجائبية طريقتهم، والتنويع الأسلوبي منهجهم، من هؤلاء "سليم مطر" والذي كتب في بداية التسعينات رواية عجائبية حظيت باهتمام نقدي كبير عنوانها "إمرأة القارورة".

الروائي الشاب الراحل "محمد الحمراني" في روايته "حجاب العروس" استخدم أسلوباً متفرداً في الكتابة، وهو ما يمكن أن أطلق عليه "الرومانسية الرعوية" في تصوير حياة سكان الهور بشكل بسيط ومكثف والأهم من ذلك إزاحة السقف الإيديولوجي الأحادي للرؤية وإشاعة منطق الحياة.

ج- الإيديولوجيا الدينية/ استعادة القصة والأسطورة الدينيتين:

بعد ما ذكر من استحواذ الإيديولوجيا الماركسية على الكتابة السردية في العراق ليس من المستبعد أن تتذيل التوجهات الدينية قائمة الأفكار المؤسسة للخطاب الروائي، فالفكر الديني كان مطارداً من قبل السلطة القمعية سابقاً، والكتّاب المؤدلجون دينياً قليلون جداً بالمقارنة مع غيرهم .

الفكر الديني ذاته قد يجعل بينه وبين الإبداع الأدبي والفني مصدّات وعوائق تتعلّق بالأطر الشرعية والأخلاقيات والآداب العامة، بالرغم من أن الكلام عن الفكر الديني لا يتعلق بمعتنقه حصراً وإنما المقصود هو الفكر المترشح عن النصوص وما تستبطنه من إيديولوجيات متجاورة أو متصارعة، فالعديد من الكتّاب العالميين حاوروا في أعمالهم الأفكار الدينية وقاربوا شخصيات معتنقيها بفهمٍ وإدراكٍ عالٍ مع أنهم لم يكونوا من المتدينين فكراً أو سلوكاً.

حاول الكتّاب الماركسيون ومن تأثر بهم طمس الفكر الديني وإدانته بمختلف الأساليب سواءً النقدية منها أم التهكمية والتشويهية فهؤلاء لم يتوخّوا الموضوعية في مقاربتهم للتاريخ والواقع العراقيين الذي لعبت به الإيديولوجيا الدينية دوراً رئيساً في الحياة السياسية والإجتماعية "الجنوبية" بشكلٍ خاص! ذلك لا يتناقض مع ما أشرت إليه من أن الماركسيين "الشيعة" تحدثوا صراحةً أو ضمناً عن الظلم والتمييز الطائفي الذي نشأت عليه الدولة العراقية الحديثة لكنّهم نظروا للموضوع من منظور الحقوق السياسية والعدالة الإجتماعية وليس من منظور الفكر الديني، فقد تحدثوا عن سلطة رجال الدين ودورهم في التأثير على عقول البسطاء من الناس، لكنهم أغفلوا الإيديولوجيا الدينية وصراعها الشائك مع التوجّهات الأخرى، ودور الوعي الديني في تشكيل الشخصية الجنوبية ورؤيتها للعالم.

من أبرز كتاب الإيديولوجيا الدينية "جاسم عاصي" في رواية "مستعمرة المياه"[1]، حيث استلهم أسطورة السلالة الطاهرة لآل بيت الرسول وقدرتهم على مقارعة الشر والظلم والإستبداد في كل زمان ومكان، فكان الحيوان الأسطوري "حفيظ" رمز الشرور والآثام، والسادة "المكاصيص" طوق النجاة والخلاص من البطش والظلم.

---

[1] في مجموعته الكاملة "في انتظار الضفاف البعيدة" أغلب روايات المجموعة اشتغلت على الأساطير والرموز الدينية للحياة والموت والمعاد.

الأسلوب في هكذا نصوص يحافظ على تقاليد الشكل الأسطوري بصورة عامة وذلك بالإهتمام بيوتوبيا المكان المتخيل وتحديد علاقته بالشخصيات والتي تسبغ عليها السمات الأسطورية الخارقة للطبيعة والمألوف، بالإضافة إلى الإشتغال على الزمن وتداخلاته المختلفة المعروفة.

أما اللغة فهي تميل إلى الأدبية في الإهتمام بالبلاغة وتنميق العبارة، والتناصّ مع المدونات الدينية والتراثية.

المصادر والمراجع

أولاً:الروايات

- **أحمد خلف**

موت الأب، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،٢٠٠٢.

- **جاسم المطير**

مذكرات سجان، دار أمل الجديدة، سورية، طبعة أولى،١٩٩٨.

- **جاسم عاصي**

مستعمرة المياه، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،٢٠٠٤.

- **جنان ناصر حلاوي**

يا كوكتي، رياض الريس للنشر والتوزيع، لندن-قبرص، الطبعة الأولى،١٩٩١.

- **حمزة الحسن**

حقول الخاتون، فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى،٢٠٠٩.

- **حميد الربيعي**

جدد موته مرتين، دار فضاءات للنشر، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى،٢٠١٢.

- **خضير فليح الزيدي**

نيل النجمة، رند للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى،.٢٠١٠.

- **سالم حميد**

تل الرؤوس، دار الفارابي للنشر، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.

- **سعدي عوض الزيدي**

طوفان صدفي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى ،٢٠٠٨.

- **سليم مطر**

اعترافات رجل لا يستحي، مركز دراسات الأمة العراقية، ميزوبوتاميا، جنيف- بغداد، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.

- **شاكر المياح**

الغبش، دار الينابيع للنشر، سوريا، دمشق، الطبعة الاولى،٢٠١٠

- **شوقي كريم**

شروكية، الناشر شوقي كريم، بغداد،٢٠٠٩.

- **عالية ممدوح**

الغلامة، دار الساقي للنشر، بيروت، الطبعة الأولى ،٢٠٠٠.

- **عبد الخالق الركابي**

سابع أيام الخلق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى،١٩٩٤.

- **عبد اللطيف الحرز**

حسناء الهور، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت الطبعة الأولى، ١٤٣٠-٢٠٠٩.

- **عبد الله صخي**

خلف السدة، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.

- **علي بدر**

ملوك الرمال، دار كليم للنشر، عمان، الطبعة الأولى،.٢٠٠٩

- **علي عباس خفيف**

ستة ايام لاختراع قرية، دار أزمنة للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى،٢٠١٠ .

- **فهد الأسدي**

الصليب "حلب بن غريبة"، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في العراق بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.

- **فيصل عبد الحسن**

أقصى الجنوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٩.

- **لؤي حمزة عباس**

الفريسة، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،٢٠٠٤.

- **محسن الخفاجي**

يوم حرق العنقاء، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،٢٠٠٠.

- **محسن الموسوي**

درب الزعفران، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى،١٩٩٠

- **محمد الحمراني .**

حجاب العروس، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى،٢٠٠٨

- **محمد خضير**

كراسة كانون، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،٢٠٠١.

- محمد شاكر السبع

المقطورة، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،١٩٩٥.

- مرتضى كزار

مكنسة الجنة، دار أزمنة، عمان، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.

- مهدي عيسى الصقر

أشواق طائر الليل، دار الشؤون الثقافية العامة،الطبعة الأولى،١٩٩٥. رياح شرقية رياح غربية، دار عشتار للنشر والتوزيع، القاهرة الطبعة الأولى ١٩٩٨.

- نجم والي

تل اللحم، دار ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية،٢٠٠٥. الحرب في حي الطرب، دار صحارى للنشر والتوزيع، بودابست الطبعة الأولى ، ١٩٩٣.

ملائكة الجنوب، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى ٢٠١٠.

- هدية حسين

مطر الله، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.

- هشام توفيق الركابي

أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،٢٠٠٠

- وارد بدر السالم

مولد غراب، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،٢٠٠١

ثانياً: المعاجم

* باتريك شارودو، دومنيك منغو:

معجم تحليل الخطاب، ت عبد القادر المهيري، حمادي صمود، المركز القومي للترجمة، تونس،٢٠٠٨

* بيل اشكروفت،جاريث جريفيث،هيلين تيفين:

دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، ت أحمد الروبي وأيمن حلمي وعاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى،٢٠١٢.

* جاك موشار–ان ريبول:

القاموس الموسوعي للتداولية، ت،مجموعة من الباحثين إشراف عز الدين المجذوب، المركز الوطني للترجمة، تونس، سلسلة اللسان،٢٠١٠.

* جون سكوت وجوردن مارشال:

موسوعة علم الاجتماع، ت:محمد الجوهري، المشروع القومي للترجة ، الطبعة الثانية،٢٠١١.

* جيرالد برنس:

معجم المصطلحات السردية، ت عابد خازندار، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،٢٠٠٢.

* حسن لطيف الزبيدي:

موسوعة الأحزاب العراقية، دار العارف للمطبوعات، الطبعة الأولى،٢٠٠٧.

* دومينيك مانغونو:

المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ت:محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ١٤٢٨-٢٠٠٨.

* سليم مطر:

موسوعة المدائن العراقية، دار موزبوتاميا للنشر والتوزيع، بغداد- جنيف الطبعة الأولى،٢٠٠٥.

* عبد المنعم الحفني:

موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة،١٩٧٨.

* لطيف زيتوني:

معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، الطبعة الأولى،٢٠٠٢.

ثالثاً: المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

* أ.م فورستر :

أركان الرواية، ت موسى عاصي، جروس برس، بيروت ١٤١٥-١٩٩٤.

* أثير عادل شواي :

تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،٢٠٠٩.

* إحسان شمران الياسري:

أبو كاطع شمران الياسري نهر العراق الرابع، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى،٢٠١٢

* إدوارد سعيد:

الثقافة والإمبريالية، ت كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤.

* أرسطو طاليس:

في الشعر، ترجمة وتحقيق الدكتور شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،١٣٨٦-١٩٦٧

* الجيرداس غريماس،جاك فونتاني:

سيمياء الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ت:سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد للنشر، الطبعة الأولى،٢٠١٠.

* السيد ولد أباه:

التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الثانية ١٤٢٥-٢٠٠٤.

* آلن هاو:

النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت، ت:ثائر ديب، دار العين للنشر،المشروع القومي للترجمة،الطبعة الأولى٢٠١٠.

* أمبرتو إيكو:

القارئ في الحكاية، ت:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، تونس، الطبعة الأولى،١٩٩٦.

* أندرو بينيت:

المؤلف، ت سرى خريس، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث "كلمة" الطبعة الأولى،١٤٣٢-٢٠١١.

* باختين، ميخائيل :

الخطاب الروائي، ت محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،٢٠٠٩

الماركسية وفلسفة اللغة، ت:يمنى العيد، محمد البكري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،١٩٨٦.

شعرية دستويفسكي، ت: جميل نصيف التكريتي، دار طوبقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،١٩٨٦.

* بارت، كايسر، و.ك.بوث، ف هامون":

شعرية المسرود، ت عدنان محمود حمد، الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق، الطبعة الأولى،٢٠١٠.

* باسم صالح:

الرواية الدرامية، إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،٢٠١٢.

* باقر جواد الزجاجي:

الرواية العراقية وقضية الريف، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد،١٩٨٠.

* باقر ياسين:

شخصية الفرد العراقي، دار آراس للطباعة والنشر، إقليم كوردستان، الطبعة الثالثة،٢٠١٣.

* بربارا ويتمر:

الأنماط الثقافية للعنف، ت ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،مارس ٢٠٠٧.

* برنار فاليط:

النص الروائي "تقنيات ومناهج" ت: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة مصر،١٩٩٢.

* بوريس أوسبنسكي:

شعرية التأليف، ت سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، مصر، الطبعة الأولى،١٩٩٩.

* بول ريكور :

الزمان والسرد "الحبكة والسرد التاريخي، ت سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الاولى،٢٠٠٢.

فلسفة الإرادة، الإنسان الخطّاء، ت:عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية،٢٠٠٨

محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، ت:فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠٠٢

نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"، ت:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى،٢٠٠٣.

* بيرسي لوبوك:

صنعة الرواية، ت عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر،١٩٨١.

* تركي علي الربيعو:

العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية،١٩٩٥.

* تزفيتان تودوروف:

المبدأ الحواري، ت:فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠١٢.

مفاهيم سردية ، ت عبد الرحمان مزيان ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥ .

نظريات في الرمز، ت محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠١٢ .

* ثامر عباس:

الهوية الملتبسة، دار الزمان للنشر والتوزيع، مكتبة عدنان للنشر، بغداد، الطبعة الأولى،٢٠١٢.

* جابر عصفور:

نظريات معاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الطبعة الأولى ،١٩٨٨.

* جاك لومبار:

مدخل الى الأنثولوجيا، ت: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى،٢٠٠٧.

* جان بياجيه:

الأبستمولوجيا التكوينية، ت: السيد نفادي، راجعه محمد علي أبو ريان، دار التكوين، الطبعة الأولى، دمشق،٢٠٠٤

* جبار عبد الله الجويبراوي:

سلاماً أيتها الأهوار، لمحات تاريخية وجغرافية وتراثية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،الطبعة الأولى،١٩٩٣.

* جمال شحيد:

في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، الطبعة الأولى،١٩٨٢

* جورج رو :

العراق القديم ، ت: حسين علوان حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام "ب-ت".

* جورج لوكاتش:

الرواية التاريخية، ت: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية،١٩٨٦.

* جوزيف بريستو:

الجنسانية، ت عدنان حسين، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى،٢٠٠٧.

* جيرار جينت :
خطاب الحكاية بحث في المنهج، ت محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المشروع القومي للترجمة، مصر، الطبعة الثانية ١٩٩٧.
* جيرار ليكلرك:
سوسيولوجيا المثقفين، ت جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة للنشر، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.
* جيرالد برنس:
علم السرد الشكل والوظيفة في السرد، ت باسم صالح، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى،٢٠١٢ .
*جيفري ميرز:
اللوحة والرواية، ت مي مظفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٧.
* حسن بحراوي:
بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،١٩٩٠.
* حميد لحمداني:
النقد الروائي والايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،١٩٩٠.
بنية النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة،٢٠٠٠.
* ديفيد هوكس :
الأيديولوجية ، ت:ابراهيم فتحي، المشروع القومي للترجمة، مصر، الطبعة الأولى،٢٠٠٠.
* ديفيد وورد:
الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى،١٩٩٩.
* رسول جعفريان :
التشيّع في العراق وصلاته بالمرجعية الدينية، ت حيدر محمد جواد، الطبعة الأولى،١٤٢٩ .
* روبرت بريم:
المثقفون والسياسية، ت عاطف أحمد فؤاد، دارالمعارف، الطبعة الأولى،١٩٨٥.
* روبرت هولب:
نظرية التلقي مقدمة نقدية، ت:عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى،١٤١٥-١٩٩٤.
* رولان بارت:
أسطوريات، ت قاسم المقداد، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى،٢٠١٢

النقد البنيوي للحكاية، ت: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات بيروت باريس، الطبعة الاولى،١٩٨٨
* ريجيس دوبري:
حياة الصورة وموتها، ت فريد الزاهي، دار المأمون للترجمة والنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٧.
* ريمون آرون:
صراع الطبقات، ت: عبد الحميد الكاتب، منشورات عويدات، بيروت باريس،١٩٨٣.
* سعيد بنكراد:
السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، القاهرة،٢٠٠١.
* سعيد يقطين:
تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة،٢٠٠٥.
* سليم مطر:
الذات الجريحة إشكالية الهوية في العراق والعالم العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية،٢٠٠٠.
* سيجموند فرويد:
تفسير الأحلام، ت: مصطفى صفوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٢ .
* شرف الدين ماجدولين :
الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الاولى ١٤٣١-٢٠١٠ .
* شعيب حليفي:
شعرية الرواية الفانتازتيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ١٤٣٠-٢٠٠٩.
* شلوميت ريمون كنعان:
التخييل القصصي "الشعرية المعاصرة" ، ت: لحسن لحمامة دار الثقافة للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى،١٩٩٥.
* صلاح فضل :
أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى،٢٠٠٣
* عبد الإله أحمد:
نشأة القصة وتطورها في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية،٢٠٠٣.

* عبد الحق بلعابد :
عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى،١٤٢٩-٢٠٠٨.
* عبد الرزاق الحسني:
تاريخ العراق السياسي، دار الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة السابعة،-٢٠٠٨.
* عبد القادر فهيم الشيباني:
معـالم السـيميائيات العامـة، أسسـها ومفاهيمهـا، منشـورات سـيدي بلعبـاس، الجزائـر، الطبعـة الأولى،٢٠٠٨
* عبد الله العروي:
مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثامنة،٢٠١٢ .
* عبد الملك مرتاض :
في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر ١٩٧٩.
*علي حسين الوردي :
شخصية الفرد العراقي، مطبعة الرابطة بغداد،١٩٥١.
* علي شحيلات،عبد العزيز الياس الحمداني:
مختصر تاريخ العراق، دار الكتب العلمية، بغداد، الطبعة الأولى،٢٠١٢.
* علي ناصر الشمري :
شيوخ وعشائر المنتفق، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،٢٠١٠.
* غاستون باشلار:
جماليات المكان، ت: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام ،الجمهورية العراقية، كتاب الأقلام " ب،ت".
* غي غوتيي:
الصورة المكونات والتأويل، ت سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الاولى،٢٠١٢.
* فاضل ثامر :
اللغة الثانية، ،المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى،١٩٩٤.
المبنى الميتا سردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى،٢٠١٣.
المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى،٢٠٠٤.

* فاطمة بدر:
الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا، من إصدارات بغداد عاصمة الثقافة ٢٠١٣، الطبعة الأولى،٢٠١٢.
* فانسون جوف:
أثر الشخصية في الرواية، ت: لحسن لحمامة، دار التكوين للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى،٢٠١٢.
شعرية الرواية، ت: لحسن لحمامة، دار التكوين للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى،٢٠١٢
* فريق انترفون:
التحليل السيميائي للنصوص، ت: حبيبة جرير، مراجعة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ١٤٣٣-٢٠١٢.
* فلاديمير بروب:
مورفولوجية الخرافة، ت: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،١٩٨٦
* فولفغانغ ايزر :
فعل القراءة نظرية التجاوب في الأدب، ت: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، الطبعة الأولى ،٢٠٠٢.
* فيليب دوفور:
فكر اللغة الروائي، ت: هدى مقنص، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠١١.
* كارل يونغ:
الانسان ورموزه، ت: سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٤.
* كرس شلنج:
الجسد والنظرية الاجتماعية، ت: منى البحر ونجيب الحصادي، دار العين للنشر،منشورات كلمة، الطبعة الأولى،٢٠٠٩
* كريستين نصار:
الإنسان والجغرافيا، ت: كروس برس، طرابلس، لبنان، الطبعة الأولى،١٩٩١ .
* كلود ليفي شتراوس :

الأناسة البنيانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٥.

* لوسي ايريغاري:

سيكولوجية الأنوثة مرآة المرأة الأخرى، ت: علي أسعد، الطبعة الثانية، دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،٢٠١١

* لوسيان غولدمان:

الإله الخفي، ت: يوسف حلاق، تقديم زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، الطبعة الاولى،٢٠١٠.

* ماجدة حمود:

إشكالية الأنا والآخر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،مارس ٢٠١٣

* مجموعة من الكتاب :

الأساس في جغرافية العراق الطبيعية والبشرية، إشراف، فلاح جمال معروف،٢٠١٣

نظرية الرواية علاقة التعبير بالواقع، ت: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد،١٩٨٦.

واقع مشكلات الإثنيات والأقليات في العراق، الإشراف العام شمران العجيلي، منشورات بيت الحكمة، بغداد، الطبعة الاولى،٢٠١٢.

البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى،١٩٨٤.

جماليات المكان، إشراف وتقديم سيزا قاسم، دار عيون المقالات للنشر، الدار البيضاء، باندونغ، الطبعة الثانية، ١٩٨٨.

عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً، الدار العربية للموسوعات، الطبعة الأولى ١٩٨٤.

* محمد جبار إبراهيم الجمال:

بنية العراق الحديثة تأثيرها الفكري والسياسي ١٨٦٩-١٩١٤، منشورات بيت الحكمة بغداد،٢٠١٠.

* محمد حسن عبد الله:

الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم الفكر، الكويت، تشرين الثاني،١٩٨٩.

* محمد سالم محمد الأمين الطلبة:

مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.

* محمد عابد الجابري :

محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة العاشرة،٢٠١٠ .

* محمد ناصر العجيمي:

في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩١.

* مسلم شجاع العاني:

المرأة في القصة العراقية، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٣٩٢-١٩٧٢.

* مونيكا فلودرنك:

مدخل إلى علم السرد، ت:باسم صالح، دارالكتب العلمية، لبنان،٢٠١٢.

* ميجان الرويلي، سعد البازعي :

دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة،٢٠٠٢.

* ميشيل زيرفا:

الأسطورة والرواية، ت: صبحي حديدي، عيون المقالات للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية،١٩٨٦.

* ناجي عباس مطر:

الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠١٢.

* نجم عبد الله كاظم:

مشكلة الحوار في الرواية العربية، منشورات إتحاد كتاب وأدباء الامارات – الشارقة، الطبعة الأولى،٢٠٠٤.

* هنري ارفون :

الفوضوية، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات بيروت باريس،١٩٨٩

* هويدا صالح :

صورة المثقف في الرواية الجديدة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠١٣.

* هيفاء زنكنة:

مدينة الأرامل، ترجمة ونشر مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.

* ولفرد ثسيكر:

المعدان سكان الأهوار، ت: باقر الدجيلي، مطبعة الرابطة بغداد،١٩٥٦.

* ياسين النصير:
إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الطبعة الأولى،١٩٨٦.
القاص والواقع ، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية،١٩٧٥.
* يان ما نفريد:
علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ت: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،١٤٣١-٢٠١١.
* يحيى الكبيسي :
المقولات والتمثلات والأوهام دراسة في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،٢٠٠٩.
* يمنى العيد:
فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الأداب بيروت، الطبعة الاولى،١٩٩٨.
* ميلان كونديرا:
ثلاثية حول الرواية، ت: بدر الدين عرودكي، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى،٢٠٠٧.

رابعاً : الدوريات والبحوث غير المنشورة
* حسين حمزة الجبوري:
إشكالية المروي له في السردية الحديثة، مجلة ثقافتنا، تصدر عن دائرة العلاقات الثقافية العامة، وزارة الثقافة، العدد الرابع عشر،٢٠١٤.
* بيير ف زيما:
نحو سوسيولوجية للنص الأدبي، ت: جورج أبي صالح، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الخامس، العدد الخامس،شتاء ١٩٨٩.
* حسن سرحان:
التبدلات الوظائفية للشخصية الروائية في سرديات الحداثة، مسودة بحث غير منشور ألقاه الدكتور في اتحاد الأدباء والكتاب في العراق بتاريخ ٢٠١٣/٣/١٨ .
* رجاء ال بهيش:

الفضاء المكاني، في سردية الخطاب التاريخي لباصرة، بحث غير منشورة.
* مجلة فصول:
ملف "الصورة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٦٢ ربيع وصيف ٢٠٠٣.
* محمد خضير:
رواية التغيير في العراق، جريدة الصباح،٢٣ حزيران ٢٠١٣ العدد ٢٨٥٢.
* مصطفى محمد علي:
الشمال والجنوب، الدلالة الجغرافية والاستخدام الدولي المعاصر، مجلة دمشق، المجلد ٢٧ العدد الاول والثاني ٢٠١١.

الفهرس



رواية الأنا الجنوبية.. المفهوم الذي يضطلع هذا البحث باجتراحه يتضمن ومن ثم يتجاوز الرواية التي تقارب شخصيات وفضاءات جنوبية أو تتحدث عن إحداهما باستخدام نسق الذاكرة وآليات اشتغالها، وتتجاوز أيضاً تلك الرواية التي يكون مؤلفها ومتلقيها جنوبيان يشتركان في أفق تجربة تاريخية واحدة وإن شكل المرسل والمرسل إليه قطبي العملية التأويلية للإرسالية الأدبية في حقبة تاريخية محددة

الرواية الجنوبية تتأسس على ماسبق وتتجاوزه إلى كونها تمثل الروايات التي. تتضمن أيديولوجيا أو رؤية للعالم منحازة للجنوبيين ومدافعة عن حقوقهم السياسية بمواجهة الآخر سواء أكان ذلك الآخر سلطة سياسية أو عدواً خارجياً


ISBN 978-9933-0-0384-5

